Georges Bernier

arta şi comerţul

Editura Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

Arta
și
comerțul

Cumpărată
de Lulu
azi 15-II-1980

Biblioteca de artă
Biografii. Memorii. Eseuri.

Scanned with OKEN Scanner

Georges Bernier

arta şi comerţul

Traducere de ILEANA ŞOLDEA

Cuvînt înainte de DUMITRU MATEI

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1979

Scanned with OKEN Scanner

Nu se poate afirma că Georges Bernier — în această carte interesantă ce se impune ca o prezență singulară și într-un înalt grad semnificativă pentru domeniul pe care îl ilustrează — a plecat de la intenția de a demonstra valabilitatea mai vechiului distinguo *filosofic care a marcat definirea dublei naturi a valorii estetice. Demersul său nu este unul teoretic, ci unul istoric. „Arta și comerțul" este, de fapt, o istorie — istoria pieței occidentale de artă de „alaltăieri", de „ieri" și de „astăzi", cu implicațiile ei în piața de „mîine". Credem că meritul deosebit al acestei cărți este acela de a fi ilustrat, dintr-o perspectivă inedită nu numai pentru publicul larg ci chiar și pentru specialiști, avatarurile valorii estetice, de a fi urmărit, pe spațiul a aproape două sute de ani, fenomenele care, atrăgînd opera de artă în jocul mentalității achizitive și al speculației financiare, au operat o netă separație între valoare și bun, alternîndu-i, astfel, semnificația originară. „Arta și comerțul" este o istorie a determinărilor — de ordin psihologic, economic și social-politic — sub incidența cărora valoarea estetică dispare, devenind doar semnul unui bun.*

Execelent cunoscător al pieței de artă, al structurilor și caracteristicilor ei, Georges Bernier pune accentele la locul cuvenit, subliniind, în chip expres, condiționarea de clasă, capitalistă, a fenomenului care generează viața trunchiată a valo-

Pe copertă:

RAOUL DUFY,

Atelierul din Impasse Guelma (fragment)

Paris, Musée National d'Art Moderne

Scanned with OKEN Scanner

Nu se poate afirma că Georges Bernier — în această carte interesantă ce se impune ca o prezență singulară și într-un înalt grad semnificativă pentru domeniul pe care îl ilustrează — a plecat de la intenția de a demonstra valabilitatea mai vechiului distinguo *filosofic care a marcat definirea dublei naturi a valorii estetice. Demersul său nu este unul teoretic, ci unul istoric. „Arta și comerțul" este, de fapt, o istorie — istoria pieței occidentale de artă de „alaltăieri", de „ieri" și de „astăzi", cu implicațiile ei în piața de „mîine". Credem că meritul deosebit al acestei cărți este acela de a fi ilustrat, dintr-o perspectivă inedită nu numai pentru publicul larg ci chiar și pentru specialiști, avatarurile valorii estetice, de a fi urmărit, pe spațiul a aproape două sute de ani, fenomenele care, atrăgînd opera de artă în jocul mentalității achizitive și al speculației financiare, au operat o netă separație între valoare și bun, alternîndu-i, astfel, semnificația originară. „Arta și comerțul" este o istorie a determinărilor — de ordin psihologic, economic și social-politic — sub incidența cărora valoarea estetică dispare, devenind doar semnul unui bun.*

Execelent cunoscător al pieței de artă, al structurilor și caracteristicilor ei, Georges Bernier pune accentele la locul cuvenit, subliniind, în chip expres, condiționarea de clasă, capitalistă, a fenomenului care generează viața trunchiată a valo-

Scanned with OKEN Scanner

rii estetice, aşadar cadrele specifice unei mentalităţi care transformă opera de artă în marfă. Fenomenul alienării, văzut în termenii lui Marx şi în legătură cu valoarea estetică, face obiectul unor penetrante observaţii. Pentru a înţelege însă mai exact spiritul acestei lucrări şi semnificaţiile ei sociale, este necesar să subliniem cîteva dintre ideile şi observaţiile autorului.

Specificitatea valorii estetice, ireductibila ei unicitate, constau în legătura indisolubilă dintre obiectivitate şi subiectivitate. Valoarea estetică, altfel spus, fiinţează exclusiv în relaţie cu subiectul. În planul esteticului nu există obiect fără subiect, anume în înţelesul că actul de instituire estetică pune şi solicită simultan prezenţa subiectului, tocmai în scopul şi în sensul evocării în subiect a unor anume trăiri. În sfera esteticului, obiectul subzistă ca expresie. Inseparabilitatea dintre subiectivitate şi obiectivitate constituie nota specifică, particulară şi ireductibilă, a domeniului estetic. Numai prin această inseparabilitate ambele componente — subiectul şi obiectul — se intensifică în conţinutul lor. De observat însă, pe de altă parte, că obiectul estetic există şi el independent de subiect. Conceput şi văzut în acest fel, el rămîne însă numai ceva care fiinţează în plan material. Dacă se face abstracţie de subiectul estetic, de subiectul receptor, plăsmuirea estetică încetează să mai existe ca atare. Ne vom afla în faţa unui bloc de piatră, a unei bucăţi de pînză, în faţa unor obiecte care există independent de orice conştiinţă, de orice subiectivitate. În momentul în care părăsim planul estetic, obiectul estetic rămîne, strict, în plan material în sensul de existenţă deslipită de subiect. Valoarea — în general — este şi rămîne expresia unui raport, a unei corespondenţe variabile între un obiect şi exigenţele subiectului. Organic implicate în geneza valorii, aceste exigenţe sînt legate şi modulate de spiritul şi normele unei epoci istorice date, ale unui moment istoric dat, aşadar de anumite coordonate ideologice. Dar dinamica relaţiilor şi co-

Scanned with OKEN Scanner

respondențelor pe care subiectul le întreține cu obiectul estetic (aici este vorba de un caz particular, de un anume tip de valoare) pot fi deviate în comportament și atitudini care vin în contradicție cu natura însăși a valorii estetice și cu funcțiile ei originare. Premisa istorică a unui atare proces s-a constituit, mai ales, odată cu forma capitalistă a pieței, și s-a adîncit din momentul în care pîrghiile înstrăinării și dezumanizării s-au insinuat în actele edificării spirituale. Aceasta este de altfel ideea pe care o descoperim în subtextul lucrării lui Georges Bernier.

Ce se întîmplă pe piața artei, așadar, în relația pe care spiritul speculației financiare o întreține cu lumea operelor de artă? Colecționarul de opere de artă, ca și negustorul avizat — observă Georges Bernier — știe că valoarea estetică se constituie în relație cu un subiect. El speculează însă relația care există între valoarea estetică și subiectul estetic, situîndu-se, constant, în afara acesteia. Iată actul care transformă valoarea estetică în marfă. Substratul? Posesiunea ca mișcare ce transformă orice valoare în obiect și în cifră, mentalitatea sub exigențele căreia bogăția umană înseamnă în chip exclusiv posesiune. Sînt condițiile care supun valoarea estetică unui „double emploi" și care o subordonează, așadar, unei mișcări orientate către acumulare-posesiune.

Din ampla și bogata informație — expusă într-un mod care evită ariditatea — reținem, mai întîi, fazele incipiente de formare a pieței europene moderne de artă și caracterele acesteia. În secolul al XIX-lea, consemnează Georges Bernier, se colecționează încă din dragoste pentru frumos, dar într-un context social și economic în care acumularea de capital începe a se extinde și asupra sferei obiectelor estetice. Colecționează în primul rînd — și aproape în exclusivitate — aristocrația posesoare de averi fabuloase, prinții și marile case princiare, marii castelani și latifundiari cu o întinsă și avizată cultură artistică. Gustul pentru frumos și impulsul pentru împodobirea palatelor și reședințelor princiare se vor

Scanned with OKEN Scanner

asocia însă componentelor psihologice definitorii ale clasei: vanitate, putere, sete de glorie, „nume" și „operă" pentru posteritate și eternitate. Într-o atare optică, acumularea cantitativă și calitativă de valori estetice este menită să releve, prin excelență, rangul și prestigiul social, dar mai ales „capacitatea de a avea". Valoarea estetică devine astfel o „valoare blazon". Autoritatea valorii estetice este subordonată autorității de rang social. Către sfîrșitul secolului al XIX-lea se va înțelege limpede că meseria de negustor de artă, ca și pasiunea de colecționar, nu sînt doar expresia unor preocupări spirituale; și aceasta cu atît mai mult cu cît noii veniți — din bănci, din industrie și comerț — asaltează piața artei, impunînd alte criterii, alte maniere, o altă atmosferă.

În condițiile economico-sociale care au favorizat creșterea profiturilor generate de revoluția industrială se va produce însă o mutație. Dacă pînă în 1900 interesul colecționarilor și negustorilor de artă se îndrepta, cu predilecție, spre artele decorative („arta industrială"), după această dată sfera de interes începe a se extinde și asupra picturii. Se formează „piața noii picturi" (a impresionismului și a celorlalte curente artistice care i-au succedat pînă în pragul primului război mondial). Este un bun prilej pentru Georges Bernier să schițeze, cu adevărată venerație, portretele spirituale ale unui Paul Durand-Ruel, Vollard sau Père Tanguy, „negustori" cu merite nepieritoare în istoria de artă a secolelor XIX și XX. Conjunctura economică de după război — nevoia acută de valută forte a Franței, de exemplu — înviorează piața artei. Din rațiuni de ordin economic, dar și politic, guvernul francez încurajează cucerirea de către negustorii francezi a pieței americane de artă — o piață relativ tînără, dar cu mare putere de cumpărare. Marea bogăție de piese de cea mai bună calitate — o particularitate a pieței de artă de la începutul secolului nostru — determină intrarea pe piață a marilor muzee. Se instituie o politică anume de cumpărări, de conservare și de expoziție. America începe a importa

Scanned with OKEN Scanner

specialişti, istorici de artă în special. Apar asociaţiile de negustori, organizaţii care vor angaja reputaţi istorici de artă în vederea asigurării calităţii şi rigurozităţii cataloagelor. Se înregistrează, în acest context, avîntul ştiinţelor umanistice şi, în alt plan, mezalianţele dintre colecţionari şi negustori. Fluxul şi refluxul sensibilităţii estetice influenţează în mod direct piaţa de artă. Se alcătuiesc „cotele" diferiţilor artişti şi se urmăreşte „cifra de afaceri" a marilor case de artă şi galerii negustoreşti. Piaţa de artă dintre cele două războaie mondiale, anume prin caracterele ei — bogată în promisiuni ţinute, în extravaganţe şi confuzie de valori — întreţine o evoluţie accelerată a moravurilor. Avangardismul va fi considerat ca un autentic atribut al „şic"-ului burghez. Se multiplică falsurile. Bancherii intră puternic pe piaţa artei. „Negustorii de artă — notează Georges Bernier — vor deschide milionarilor o lume de lux şi perspective de aventură pe care nici o interdicţie nu o limitează." Se instalează euforia şi „progresia cursurilor". Comercianţii încep a uza de mijloace publicitare neobişnuite pînă atunci, inedite. Burghezia pariziană şi provincială este încurajată să se intereseze de pictura tînără „încă pentru nimic", sub cuvîntul că valoarea operei de artă este supusă unor legi precise şi este previzibilă. Companiile publicitare lansează pronosticuri pentru „maeştrii de mîine". Preţurile urcă şi încep „investiţiile pe termen lung". După recesiunea economică din 1929, piaţa de artă europeană se va afla însă multă vreme „în convalescenţă". Atenţia negustorilor şi bancherilor se îndreaptă exclusiv spre nume prestigioase (pe baza unor catalografii foarte restrictive) şi opere rare.

Evenimentele celui de al doilea război mondial influenţează direct circulaţia operelor de artă. Sfîrşitul războiului nu înregistrează însă revirimentul scontat. Condiţiile economice precare încă în 1950, iar apoi dinamismul economic care i-a urmat au produs efecte deosebite pe piaţa europeană de artă. După mai mult de un secol, aceasta cunoaşte transformări profunde — observă Geor-

Scanned with OKEN Scanner

ges Bernier. Foarte severe, criteriile de autenticitate promovează o revizuire a valorilor, în timp ce expertizele capătă o deosebită importanţă. Marile muzee ale lumii reţin din circuitul comercial operele importante. Se înregistrează totodată o scădere a numărului pieselor de mare valoare. Dar — consemnează autorul cărţii — „nevoia de a poseda opere de artă se impune cu o nouă virulenţă". Cumpărătorii particulari, în număr crescînd după criza din 1974, „sînt mai voraci ca niciodată". „Totul se petrece ca şi cum achiziţia de opere de artă (sau de „non-artă") ar fi una din cele mai sigure modalităţi de a lupta contra sentimentului de incertitudine şi de plictiseală care copleşesc societăţile industriale avansate". Avalanşa de „profitori" şi „manipulatori" forţează deschiderea „pieţei mobilei" şi a „pieţei desenului". Bancherii creează „fonduri de investiţii". Apar societăţile şi reţelele internaţionale de negustori, care manifestă o deosebită grijă pentru „randamentul financiar", şi de asemenea, „listele de cursuri". Presa financiară începe a demonstra, apelînd la cifre, „că operele de artă au fost printre valorile cele mai rezistente în timpul crizelor economice din ultimii ani". De la „valoarea estetică blazon" s-a ajuns, astfel, destul de repede, la „valoarea estetică refugiu".

Lucrarea lui Georges Bernier se cuvine a fi înţeleasă, aşa cum am mai spus, ca o veritabilă istorie a pieţei de artă mai vechi, moderne şi contemporane occidentale, ca o istorie critică a moravurilor achizitive şi profanatoare crescute în marginea fenomenului de artă. Cititorului român i se oferă, astfel, prilejul să gîndească existenţa în aceste condiţii a valorii estetice prin comparaţie cu propriile sale concepţii despre propagarea autenticelor valori ale artei, o comparaţie care va pune, fără îndoială, pregnant în relief dimensiunea înalt umanistă a modului în care societatea noastră înţelege rolul şi funcţiile artei în procesul de educare pe multiple planuri a spiritului uman.

DUMITRU MATEI

Scanned with OKEN Scanner

Totdeauna vor fi puțini cei în stare să vibreze profund la contactul cu operele de artă.

DANIEL-HENRY KAHNWEILER

Partea întîi

COMERȚUL DE ALALTĂIERI

Scanned with OKEN Scanner

VÎRSTA DE AUR

Luna iunie a anului 1914 a fost marcată de duelul dintre doi pur sînge de mare clasă. Farina, prea puţin cunoscută pînă atunci, îl învinsese cu uşurinţă pe Sardanapal în Premiul Daru, întrecîndu-l din nou şi în Premiul Lupin. Sardanapal cîştigă uşor Premiul Jockey Club în care Farina n-a concurat. În sfîrşit, la 28 iunie, Sardanapal o învinge net pe rivala sa în Marele Premiu desfăşurat pe distanţa de trei mii de metri. Acest cal de trei ani din grajdul Rothschild avea să cîştige astfel 836 525 de franci, cifră niciodată atinsă de vreun cal de vîrsta lui. În aceeaşi zi, studentul Princip* din *grajdul* „Mîna Neagră" cîştigase Premiul Sarajevo, iar suma cîştigurilor sale avea să constituie şi ea un record. După vreo zece săptămîni, mai mult de un milion de combatanţi muriseră pe cîmpurile de luptă din Europa.

Toată luna, cîţiva oameni foarte bogaţi luaseră parte la o competiţie mai puţin cunoscută, dar mai excitantă decît aceea a hipodromurilor chiar

---

* Studentul sîrb Gavrilo Princip (1895—1918), membru al asociaţiei secrete *Unitate sau moarte*, i-a ucis la Sarajevo, în ziua de 28 iunie 1914, pe arhiducele Ferdinand, moştenitorul tronului Austriei, şi pe soţia lui. Această crimă a declanşat primul război mondial. (N. Tr.).

Scanned with OKEN Scanner

și pentru cei care își trimiteau caii să alerge la curse. Era vorba să te afli printre cei dintîi ce aveau să aleagă cele mai rîvnite piese ale unei colecții de tablouri, de mobile și de obiecte de artă de o calitate excepțională și de un prestigiu fără egal. Dealtfel, fiecare, crezîndu-se prevenit înaintea celorlalți, era sigur că-și va preceda rivalii. Nici unul nu avea impresia că participa la un eveniment care — nefiind dintre cele mai importante — marca sfîrșitul unei lumi. O dată cu dispersarea capodoperelor adunate la castelul Bagatelle de lordul Hertford, Sir Richard Wallace și Sir John Murray Scott se termina epoca marilor colecționari ai veacului trecut. Și în viitor aveau să se constituie colecții admirabile; departe de a se potoli, dorința de a poseda opere de artă avea să fie tot mai mare, comerțul de artă avea să se extindă și el într-un mod uimitor pînă în vremea noastră — în bine sau nu — dar niciodată nu avea să se mai colecționeze așa cum o făcuseră Richard Wallace, cei din familia Camondo, marele duce Nicolae și mulți alții. Pentru istorici, secolul al XIX-lea nu s-a sfîrșit la 31 decembrie 1899, ci la 2 august 1914; și e simbolic faptul că operele adăpostite în vechea *Folie** a contelui de Artois au fost propuse unor eventuali cumpărători în săptămînile ce au precedat cu puțin timp cel dintîi război mondial.

Ce superbă secțiune histologică e acest trio de la Bagatelle. Precum o analiză bine efectuată în laborator, ea ne permite să întrezărim componentele economice, sociale și psihologice ale unei societăți și ale unei epoci. Trei excentrici cum nu mai există nici măcar în Anglia. Cît privește starea civilă, ei n-au nici o legătură unul cu celălalt, totuși acest trio nu e un rezultat al întîmplării, iar legăturile de sînge joacă un rol. În una mie șapte sute nouăzeci și opt, în zorii capitalismului,

* Astfel se numeau odinioară pavilioanele construite — în oraș sau la țară — pentru satisfacerea unui capriciu sau întîlnirile galante, cheltuindu-se niște sume exorbitante. (N. Tr.).

Scanned with OKEN Scanner

Mie Mie, fiica nelegitimă a ducelui de Queensbury şi a marchizei Fagnany, se mărită cu cel de-al treilea marchiz de Hertford, care face politică şi colecţionează. Prieten cu prinţul regent, îi dă sfaturi în materie de artă. De la el provin operele lui Rembrandt din colecţia Wallace. Datorită unor moşteniri, Mie Mie ajunge foarte bogată. Ea va avea doi fii, cel de al patrulea marchiz, principalul autor al colecţiei, şi lordul Henry Seymour, acel Milord l'Arsouille (milordul desfrînat) al Parisului romantic, al cărui tată natural era Montrond, prietenul lui Talleyrand. Dar să ne întoarcem la cel de-al treilea marchiz şi lucrurile se vor mai clarifica. Orgiile lui nu ne ajută să ne lămurim, dar iată ceva mai important: la început om de stat, ajunge om de afaceri, *„agioteur"**; la el are loc deci acea fuziune a capitalului moşieresc nobiliar cu capitalul industrial şi financiar ce tocmai lua naştere. Asemenea întîlniri nu se fac la întîmplare, marchizul de Hertford era înzestrat cu o judecată limpede şi cu harul de a cunoaşte viitorul — nu degeaba patru romancieri s-au inspirat de la acest arhetip. El apare în *Pelham* de Bulwer Lytton, al cărui roman *Ultimele zile ale oraşului Pompei* se mai citea încă pînă nu de mult —, tot el e şi lordul Monmouth din *Coningsby* al lui Disraëli, lordul Steyne din admirabilul *Bîlci al deşertăciunilor* de Thackeray, iar Balzac, pe care Marx îl consideră pe bună dreptate un maestru al descrierii societăţii, l-a luat ca model pentru lordul Dudley.

APARIŢIA LUI RICHARD WALLACE

Nu era comod să trăieşti lîngă un asemenea tată. Cei doi fii s-au dus să se instaleze în Franţa cu Mie Mie, sătulă de orgiile soţului ei. Lordul Henry, dandy, psihopat şi unul dintre fondatorii Jockey

* Persoană care se ocupă cu specularea efectelor statului. (N. Tr.).

Scanned with OKEN Scanner

Club-lui, nu face parte din această povestire. Totuşi el a fost, destul de multă vreme, nedespărţit de fratele şi de mama sa, petrecîndu-şi timpul, ca şi ei, între proprietatea sa din Sablons, o casă din strada Laffitte şi castelul Bagatelle, pe care lordul Hertford îl cumpărase în anul 1835 de la Ludovic Filip. Tot atît de nevrozat ca şi Seymour, nu manifesta însă tendinţele agresive ale acestuia. Şi-a folosit banii ca să se ferească de lumea de-afară şi să-şi creeze propriul său univers de frumuseţe, căutînd numai operele perfecte ale secolului al XVIII-lea. În tinereţe, avusese în Anglia un fiu nelegitim care fusese crescut mai întîi sub numele de Richard Jackson, apoi — nu se ştie prea bine de ce — de Richard Wallace. Mie Mie şi-a luat ca secretar pe acest nou venit care ignora totul despre originea sa, neştiind — fără îndoială — încă nimic din poveste în 1850, atunci cînd Hertford i-a lăsat prin testament partea ce trebuia să-i revină în mod normal lordului Seymour. Wallace şi-a manifestat foarte repede acele calităţi remarcabile care te atrăgeau la el. Nu avea nici una din trăsăturile nevrotice ale familiei sale, cel puţin acelea, care se puteau observa cu ochiul liber, ale milordului desfrînat şi ale celor doi marchizi. Era sincer, generos şi plin de farmec. În ciuda mijloacelor sale modeste — care au fost multă vreme cele ale unui secretar găzduit în chip somptuos şi hrănit cu mîncăruri alese —, şi-a alcătuit o colecţie personală, ce face dovada unui gust original şi foarte sigur, aţintit pe atunci în special spre obiectele din Renaştere. Într-o bună zi a vîndut totul ca să-şi plătească datoriile. Cînd făcea turneul anticarilor cu Hertford şi cu prietenii săi, printre care se afla uneori şi Ludovic Filip, „totdeauna precumpănea gustul său". Plăcîndu-i femeile, a invitat-o pe doamna Sabatier să viziteze lacurile Italiei. Mult mai tîrziu, bogat datorită moştenirii (1870), avea să depună în contul ei un important capital. Atunci cînd a izbucnit războiul, s-a devotat neobosit cauzei franceze, organizînd două ambulanţe de campanie şi alta în capitală. A fundat la Paris un spital englezesc,

Scanned with OKEN Scanner

care există și azi, și a distribuit enorme sume de bani în timpul asediului. În timpul Comunei, s-a întors în Anglia luînd cu el (blînde revoluții ale vremii!) o mare parte din comorile sale. Regina Victoria, recunoscîndu-i meritele, l-a înnobilat pentru acțiunile sale umanitare. Totuși, nu a primit-o niciodată pe lady Wallace, care trăise multă vreme la castelul Bagatelle fără să fi fost căsătorită încă. Ceea ce nu l-a împiedicat deloc pe Sir Richard să ducă viața unui perfect gentleman englez din vremea sa, mai înainte de a se întoarce la castelul din Bois de Boulogne ca să moară acolo în 1890. La bătrînețe apăruseră și la el unele trăsături din caracterul părintelui său, mai ales tendința aceea spre izolare.

UNUL DIN CELE MAI FRUMOASE MUZEE DIN LUME

Complicațiile, situațiile neprevăzute, apariția unor personaje neprevăzute aveau să continue. Lady Wallace a fost singura legatară a imenselor bogății ce ar fi trebuit să revină fiului ei. Acesta, nelegitim, nu găsise de cuviință să se căsătorească cu tînăra femeie cu care trăia așa că a fost dezmoștenit. „Oare nu vom înceta niciodată să fim o familie de bastarzi?“ exclamase Richard Wallace, manifestînd o neprevăzută întoarcere la principiile sănătoase. Curînd i-a venit și văduvei lui rîndul să-și facă testamentul. Ea și l-a făcut împărțindu-și averea în două loturi: la Londra, Hertford House, cu toate comorile sale, a revenit națiunii britanice. Astăzi e unul din cele mai frumoase muzee din lume. Restul averii din Anglia, castelul Bagatelle, casa din strada Laffitte cu tablourile, mobilele și obiectele de artă i-au revenit lui John Murray Scott, care era fiul unui medic englez instalat în cartierul Boulogne, pe care Richard Wallace îl chema adesea cînd avea nevoie. Conform unei proceduri familiare, lady Wallace și l-a luat drept secretar. Fără ca legăturile de sînge să fi jucat vreun rol de data asta, el s-a adeverit a

Scanned with OKEN Scanner

fi tot atît de agreabil şi de eficace ca şi predecesorul său. A fost oare amantul ladyei Wallace aşa cum s-a spus? Nu avem nici o dovadă sigură în această privinţă. În tot cazul, s-a achitat admirabil de sarcina ce i s-a conferit prin testament: transformarea acelei Hertford House în muzeu; şi pentru acest lucru regina Victoria l-a făcut baronet. Lunga şi fericita lui bătrîneţe i-a fost încîntată de una dintre acele persoane atrăgătoare, pe care aristocraţia engleză a secolului al XIX-lea le-a zămislit într-un număr atît de mare datorită mezalianţelor. Victoria Sackville West se născuse din lunga legătură a lordului Sackville cu Josepha Duran, mai cunoscută în lumea dansului sub numele de Pepita. Viaţa ei a inspirat unii scriitori, pătrunzînd astfel în literatura engleză[1]; să ne mulţumim numai a menţiona aici că ea s-a căsătorit cu vărul ei, moştenitorul titlului şi al celebrului domeniu Knole. La cincizeci de ani, mai fascina încă un grup de admiratori fervenţi: Rodin şi nişte mari financiari sau industriaşi ai vremii: W. W. Astor, J. P. Morgan, Gordon Selfridge, Henry Ford. Nici unul dintre admiratori nu i-a fost atît de bun prieten şi atît de multă vreme ataşat ca „Seerie", John Murray Scott. Datorită lui, Knole (şaizeci de servitori) a figurat printre cele mai strălucite reşedinţe mari ale epocii edwardiene. El a finanţat costisitoarele procese provocate de revendicările fiului Pepitei, după care bătrînul lord Sackville s-ar fi căsătorit într-adevăr, în secret, cu dansatoarea, ceea ce-i dădea dreptul de a fi moştenitorul legitim al titlului, averii şi castelului. Sătulă de un soţ uşuratic, leneş şi nestatornic, lady Victoria, confirmată în titlurile, proprietăţile şi... cheltuielile ei, avea în Seerie acel tovarăş pe care-l visau pe-atunci atîtea femei cinstite: un prieten al întregii familii, cu punga plină şi fără fund.

Astfel se scurgeau zilele de la un an la altul, sub ochii severi ai fraţilor şi surorilor lui Sir John, cu mentalitatea aceea îngrozitoare de mici burghezi. Cînd Eduard al VII-lea a venit odată să ia

Scanned with OKEN Scanner

masa în casa din strada Laffitte, în cursul unei călătorii la Paris, surorile au fost rugate să se ducă să mănînce la restaurant, în timp ce Victoria juca rolul de stăpînă a casei. Asemenea jigniri se repetau mereu, dînd loc la cele mai nefaste presupuneri. Atunci cînd moartea, blîndă şi ea faţă de John Murray Scott precum fusese şi viaţa, l-a izbit fără de veste în Hertford House devenită muzeu, nimeni nu s-a mirat de conţinutul testamentului său. Afară de o sută cinci zeci de mii de lire de aur, îi lăsa fostei sale prietene casa din strada Laffitte arhiplină cu mobile preţioase, tablouri şi obiecte de artă, de cînd fusese îngrămădit acolo ceea ce se aflase în castelul Bagatelle. Temîndu-se să nu se facă noi schimbări în Bois de Boulogne, care ar fi putut dăuna acelui loc, Seerie vînduse castelul, în 1904, oraşului Paris. Nu se poate spune că fraţii şi surorile fuseseră trecuţi cu vederea: aveau de împărţit mai mult de un milion de lire. Cu toate acestea, au decis să intenteze un proces, pe care l-au pierdut, şi care a fost unul din marile evenimente londoneze ale anului 1913.

O LOVITURĂ DE POCHER

Seerie, care iubea Knole, se gîndea să contribuie la împodobirea lui. Prietena sa avea alte proiecte. Cu cîţiva ani mai înainte, îi vînduse lui J. P. Morgan douăzeci şi nouă de tapiserii. Necunoscîndu-l încă sau nedorind a amesteca negoţul cu prietenia, „personalitatea lui minunată... după cîteva minute te făcea să-i uiţi complet nasul oribil", tratase afacerea prin intermediul lui Jacques Seligmann. Satisfăcută de experienţa aceea, ajunsese la o înţelegere cu importantul negustor, conform căreia el urma să cumpere întregul conţinut al casei din Paris dacă aveau să fie confirmate clauzele la sfîrşitul procesului. Înţelegere puţin obişnuită; Seligmann se angajă să plătească aproape două milioane de dolari de aur pentru o colecţie despre care nu ştia aproape nimic. Sechestrul era

Scanned with OKEN Scanner

pus pe casa din strada Laffitte, în care nu fusese niciodată pe vremea foştilor proprietari, inventarele ce existau fiind cît se poate de vagi, iar cele două articole apărute în revista engleză *Connoisseur*, în 1910 şi 1911, erau, prin forţa împrejurărilor, foarte incomplete. Dar Seligmann cunoştea bine *Wallace Collection* de la Londra şi nu i se părea necesar să ştie mai mult pentru a-şi asuma acest risc enorm. Unul dintre fiii săi a povestit cum s-a minunat el şi — totuşi — cît de uşurat a răsuflat tatăl său, atunci cînd au pătruns în fine în faimoasa casă. Să trecem cu vederea cele şase sute de sticle de vin de Château Malescot şi cele o sută cincizeci de sticle de Mouton Rothschild. Învelite în hîrtie, acoperite cu huse sau numai cu straturi de praf gros, statui, mobile, tablouri, tapiserii, porţelanuri de Sèvres provenind din colecţii regale sau demne de a fi figurat în ele, umpleau toate încăperile[2].

Un singur client, doar unul, avea să vină în strada Laffitte ca să vadă sculpturi de Coysevox şi de Houdon, mobile de Oeben, de Carlin, de Riesener, tapiserii după Boucher, tablourile şi desenele. Şi anume Frick, industriaşul american care atunci începea să-şi amenajeze casa cea nouă în partea de sus a Manhattan-ului, astăzi un „mic" muzeu extraordinar de bogat în capodopere. La cîteva zile după vizita lui, conţinutul casei Hertford a fost transportat la Hôtel Sagan din rue Saint-Dominique, pe atunci sediul firmei, iar astăzi ambasada Poloniei. N-a avut loc acolo o expoziţie publică aşa cum se făcea uneori cu mare pompă. După un ordin foarte strict, dar discret, numai cîţiva multimilionari europeni sau americani au fost admişi să vină ca să aleagă. Ştiau cu toţii ce privilegiu le acorda Jacques Seligmann. O cercetare mai amănunţită decît a mea ne-ar permite să aflăm, poate, dacă sticlele cu vin de Bordeaux au fost consumate, pînă la ultima picătură la masa familiei. Cele optsprezece mii de volume ale bibliotecii au fost vîndute librarului englez Bumpus. Deşi adversar al specializării, Jacques Seligmann

Scanned with OKEN Scanner

i-a cedat aproape în totalitate tablourile şi desenele lui Roland Knoedler, directorul celebrei firme cu acelaşi nume.

DESPRE „AVERE" CONSIDERATĂ O PARTE DIN BELLE-ARTE

Prin intermediul unui exemplu deosebit, am văzut ce era un anume tip de mari colecţionari dintr-o perioadă a cărei societate şi economie par a fi situate la mii de ani lumină de vremea noastră. Totuşi comerţul de artă mai are încă unele rădăcini bine înfipte în humusul acela fecund. Precizîndu-i componentele nu vom avea decît de cîştigat.

Pînă în 1914, colecţionarii fac parte, din punct de vedere financiar şi social, din nişte grupuri bine definite. Sînt descendenţii marilor averi moşiereşti care s-au îndreptat sau nu spre industrie. Sînt gentilomi şi burghezi ce substituie lipsa unor mijloace importante prin înverşunare şi gust. Sînt noii veniţi ai băncii, uzinei sau negoţului. Aceştia ştiu că nu vor putea face faţă cîndva decît conformîndu-se unor criterii riguroase, care vin de sus, într-o lume încă foarte ierarhizată. Vorbind despre locuitorii castelului Bagatelle, eseistul Cyril Connoly[3] remarcase foarte just că cei din familia Seymour, contele şi apoi marchizul de Hertford, trăiseră în veacul al XVIII-lea ale cărui opere aveau să le colecţioneze descendenţii lor. Fără a avea o sensibilitate deosebită, dar fiind foarte bogaţi, „ei mîncau din farfuriile de porţelan ce aveau să figureze într-o zi în vitrine, îşi comandau paturile şi fotoliile pe care muzeele şi le vor disputa mai tîrziu, se rezemau de tapiserii inestimabile, lăsau să le cadă tabachera şi-şi cumpărau alta". Acelaşi lucru se întîmpla şi într-un grup social diferit. Printre tablourile şi obiectele pe care baronul Pichon le cumpără cu un gust desăvîrşit, se află două sculpturi în marmură de Houdon ce sînt acum la National Gallery din Wash-

Scanned with OKEN Scanner

ington. Sînt portretele copiilor Brongniart, care provin de la fiica celebrului arhitect, căsătorită cu baronul.

Dacă bunicii noştri ar fi dintre persoanele ce strînseseră tabacherele pe care alţii le lăsau să cadă, speranţele de promovare mondenă ar fi pe măsura importanţei averii dobîndite. Rămînînd doar să-ţi cizelezi manierele şi să înghiţi bobîrnacele. Ştim cum l-a tratat Balzac pe Nucingen ale cărui prime milioane fuseseră cîştigate totuşi pe lîngă electorul din Hessen. Nu din întîmplare. Persoanele care nu au poziţie prea grozavă din punct de vedere social, observă totdeauna paiul din ochii vecinului. Balzac e un parvenit al geniului literar, după cum celălalt e un parvenit al geniului financiar. „Floare răsărită din bălegar", îi spune doamna de Berny; într-adevăr tatăl său se ridicase pînă la burghezie, dar unchiul său fusese un ţăran de rînd şi destul de sinistru, ghilotinat, aşa cum a meritat, pentru crimă. Dacă un instinct sigur al ruinei îl face pe autorul *Comediei umane* să se înconjoare de capodopere îndoielnice, îl împinge şi dorinţa de a-şi crea un cadru de existenţă demn de marele senior ce ar dori el să fie. Căci fie că sînt sau nu scriitori, marii visători ai reuşitei aspiră la palatele celor cu sînge albastru. În cartierul Saint-Honoré, în jurul Parcului Monceau, bancherii construiesc reşedintele în stilul Ludovic al XV-lea — cea de a treia Republică, al căror fast — cu ajutorul cîtorva căsătorii — şi rafinament aveau să atragă gaşca din Faubourg-Saint-Germain. Într-o generaţie sau două — nu-i nevoie de mai mult într-o ţară cu civilizaţie veche — aceşti financiari şi-au făcut educaţia. Discutînd de la egal la egal cu conservatorii, cu negustorii, cu istoricii de artă, le apreciază sfaturile fără a li se conforma neapărat. Atunci cînd aveau să intre în joc americanii, prin 1880, se vor înălţa pentru ei acele castele gotice sau din Renaştere, cît şi reşedinţele neoclasice, pentru amenajarea cărora aceştia se vor conforma orbeşte dorinţelor cîtorva negustori şi unor deco-

Scanned with OKEN Scanner

ratori înţeleşi cu ei. Nu afirmăm, nicidecum, că toţi îmbogăţiţii se gîndesc să aibă colecţii princiare. Cei care o fac au şi obţinut adesea, în vreun moment din cariera lor, un titlu de noblețe pentru serviciile făcute sau cu ajutorul banilor. Mulţi alţii consideră inutil pentru afacerile sau amorul lor propriu să fie numiţi „domnule conte" sau să-i facă pe invitaţii lor să calce pe covoare de Savonnerie. Aşa că trăiesc în decorurile hidoase şi înstărite, după cum ne demonstrează atîtea fotografii, sau colecţionează pentru propria lor plăcere, interesîndu-se uneori chiar cu discernămînt de pictura epocii lor. În tot cazul, sînt destui prinţi ruşi sau destui Rothschild, Sassoon, Sellière, Huldschinsky, Edouard André, Mendelsohn, fără a-i mai socoti pe americani, care să-i îmbogăţească pe negustori.

Aceştia, cunoscîndu-şi bine societatea, cumpără sau clădesc palate. Sînt în măsură s-o facă datorită existenţei colecţionarilor a căror poftă e imensă şi ale căror mijloace sînt nelimitate. Astăzi e greu să ne închipuim profiturile generate de revoluţia industrială dublată de un liberalism fără opreliști. Modicitatea impozitelor, lipsa cvasitotală a sarcinilor sociale, nivelul scăzut al salariilor, stabilitatea monedei permiteau realizarea celor mai frumoase speranţe de acumulare a capitalului. Nu mai e nevoie să ciătm aici povestirile lui Tocqueville, Proudhon, Villermé şi alţii, despre condiţiile muncitorilor din centrele industriale. Sînt cunoscute şi amintirea lor ne-ar întrista. Fără îndoială că, încet, lucrurile se ameliorează, dar legal numai din 1906 nu se lucrează duminica, iar în 1914 ziua de lucru mai era încă de zece ore. În asemenea condiţii, sînt destui bani pentru ca negustorii de artă să facă avere la rîndul lor.

Cu toate acestea, ei îşi exercită activitatea într-o zonă marginală. O comodă de Boulle, un Rembrandt, un Picasso ating cifre care uimesc; dacă recordurile sînt bătute la vreo vînzare publică, presa se ocupă de evenimentul acela făcînd

Scanned with OKEN Scanner

mare caz de el. Dar să nu ne lăsăm înşelaţi: astăzi, ca şi ieri, volumul tranzacţiilor şi sumele implicate sînt tot atît de slabe în raport cu ceea ce se schimbă în fiecare zi, chiar de la micul dejun, în domeniul cimentului, oţelului, petrolului, aviaţiei sau electronicii. De ce această glorificare? Pe de o parte, opera de artă — pentru o serie întreagă de motive, printre altele şi istorice — necesită o participare afectivă şi spirituală, sensibilă chiar dacă eşti indiferent la calitatea ei plastică. Pe de altă parte, valoarea ei comercială nu e determinată de ceva palpabil, chiar şi în cazurile privilegiate cînd există vreun punct de referinţă cunoscut de toţi. Nu se vinde foarte scump o cutie fiindcă datează din secolul XVIII, ci în funcţie de calitatea ei, de starea ei şi de faptul dacă e marcată sau nu. Există, o vedem, criterii obiective, sisteme raţionale de comparaţie în comerţul de artă; pentru neiniţiaţi, rămîn insesizabile, deci fascinante. E nevoie ca Giscard d'Estaing şi miniştrii săi să facă oarecare gălăgie ca să apară pe prima pagină a ziarelor cutare sau cutare contract mirobolant încheiat cu vreun emir; acelaşi loc însă revine de drept unui tablou ce a atins la licitaţie două biete milioane de dolari. Cît priveşte negustorii din la „Belle Epoque", aceştia nu prea se sinchisesc să afle dacă zona isprăvilor lor e sau nu e marginală. Au clienţi aşa cum nu s-a mai văzut niciodată şi, fără îndoială, ei cred că asta o să dureze mereu.

NOBLEŢE AMERICANĂ

Cu treizeci de ani înaintea celui dintîi război mondial, americanii intervin masiv. Cei din familia Camondo, din familia Rothschild, prinţul de Preuss au pofte mari; americanii sînt de-a dreptul nesăţioşi. În decembrie 1912, cînd Jacques Seligmann a sosit la New York, unde avea o galerie, un ziarist i-a luat un interviu. „N-am avut nici un răgaz anul acesta, spune el, a trebuit să mă ocup de ambalarea şi de expedierea colecţiei

Scanned with OKEN Scanner

domnului Morgan". În treisprezece luni, trei sute cincizeci şi una de lăzi aveau să sosească în Statele Unite. Financiarul, despre care ştim că „personalitatea lui minunată... după cîteva minute te făcea să-i uiţi complet nasul oribil", era clientul său de vreo zece ani. Cumpăra opere din toate civilizaţiile şi din toate epocile. Manuscrise miniate, emailuri bizantine, sculpturi romanice sau gotice, fildeşuri carolingiene, cărţi, tablouri, lambriuri din secolul XVIII, totul era bun pentru el, nimic nu-i astîmpăra foamea. Cumpăra cu entuziasm colecţii întregi. În două loturi (1905—1906), pe aceea a baronului Albert von Oppenheim, cîteva sute de obiecte de o excelentă calitate. Tot în două loturi (1906—1911), colecţia arhitectului parizian Georges Hoentschel, admirabile piese de artă decorativă din secolul al XVIII-lea mai întîi, apoi obiecte din evul mediu, printre care emailuri de Limoges şi nişte fildeşuri de cea mai mare frumuseţe. Dar nu cumpără numai de la Seligmann; Duveen şi ceilalţi negustori de artă au găsit în el un client excepţional. La fiecare sfîrşit de an, contabilii săi stau la pîndă: oare după ce i se vor achita facturile la Londra, la Paris, la Roma, pretutindeni, nu va rămîne debitor? Nu mai ştie unde să-şi pună comorile. Casele din New York şi cele din Anglia sînt pline; le duce la depozitul muzeului de la Hartford din Connecticut, şi mai ales la Metropolitan, căruia îi donează opere ce sfidează inventarul. La moartea lui (1913), vor fi vîndute enorm de multe lucruri, faptul de a-i fi aparţinut conferindu-le încă un titlu de noblete. Casa lui de pe strada 36-a devine muzeu, Morgan Library, unul din cele mai importante locuri de la New York.

În spatele lui Morgan se află Benjamin Altman, Widener, George Blumenthal, Frick, Gould, Kress, Bache şi mulţi alţii, unii urmînd a cumpăra şi între cele două războaie. Fiecare dintre ei, fără a rivaliza cu fabulosul bancher, poate singur să îmbogăţească mai mulţi negustori. Cu excepţia lui Andrew Mellon, a lui W. C. Whitney, a lui J. D. Rockefeller Jr., aceşti oameni au ajuns

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce sînt prin propriile lor mijloace. Sînt cei care au triumfat în America pionierilor. Au cîștigat prin intelectul și curajul lor. Mai neciopliți decît omologii lor europeni, sînt demni de ei prin caracterul și imaginația lor. Dealtfel toți vin din Europa, nimic nu le poate face o plăcere mai mare decît invitația de a deveni, precum seniorii din Renaștere, diletanți și totodată oameni de acțiune.

Dar nu-i era dat oricui să le stîrnească entuziasmul. Cu cei ce posedau o aureolă destul de importantă ca să-i seducă, de talia unui Duveen, Seligmann sau Nathan Wildenstein, sînt de-o emoționantă umilință. Bărbații aceștia, ce reprezintă puterea lumii moderne, acceptă orbește sfaturile negustorilor lor, supunîndu-se unor reguli ce decurgeau adesea din cea mai vădită strategie comercială, ba chiar și din capriciu pur. Faptul se datorează cîtorva motive serioase rezumate de S. N. Behrman, strălucitul biograf al lui Duveen: „Ei erau destul de bogați ca să poată merge oriunde și să facă orice, dar nu știau nici unde să se ducă, nici ce să facă, nici măcar să nu facă nimic în chip grațios. După ce acumulaseră iahturile, caii sau casele, americanii fuseseră blocați. Nu puteau nici merita, nici cumpăra titlurile de noblețe ca să ducă, ca în Europa, viața cerută de rangul respectiv. Dacă încercau vreodată să trăiască fără a face nimic, erau stingheriți de tradiția puritană și democratică ce identifica o asemenea existență cu păcatul“[4].

FAST ȘI CONȘTIINȚĂ ÎMPĂCATĂ

Negustorii de artă le propun acestor multimilionari o viață de lux și niște perspective de aventuri pe care nici o lege nu le interzice. A importa corăbii pline cu tablouri și statui înseamnă a-i constitui Americii un patrimoniu datorită căruia va ajunge la o civilizație superioară. Cu asemenea acumulări sînt de acord atît democrația, cît

Scanned with OKEN Scanner

şi puritanismul. Nimeni nu reproşează omului banii cîştigaţi datorită iscusinţei sale. Nimic nu se opune manifestărilor unui fast din care profitau cu toţii, ce contribuiau la îmbogăţirea culturii americane. În Europa, produsele creaţiei artistice înfrumuseţaseră viaţa unor potentaţi şi bogătaşi de drept divin prea adesea dedaţi beţiei şi desfrîului. De acum încolo aparţinînd acelor *self-made men** ieşiţi din popor, îşi vor pierde orice putere de corupţie. Dînd numele lor unor universităţi, biblioteci sau spitale, unor laboratoare fondate şi subvenţionate de ei, miliardarii optează pentru nemurire, dovedind totodată că posedă acel idealism practic care e una din cele mai frumoase trăsături ale societăţii americane. Or iată o nouă manieră, atît de amuzantă, de a-ţi asigura supravieţuirea numelui, manifestîndu-te şi ca un bun cetăţean. Sîmbăta după-masă, Frick chema un organist şi asculta cîntece populare sentimentale citind reviste. Din cînd în cînd, ridica ochii şi contempla un Rembrandt, o mobilă de Riesener ce provenea de la castelul Bagatelle sau uimitoarea serie a marilor opere de Fragonard comandate odinioară de doamna du Barry. Asemenea manifestări muzicale n-ar fi putut avea loc nicicum în vreun spital.

Fără a cauza vreun prejudiciu instituţiilor de asistenţă şi de cercetare, pe care miliardarii americani le vor subvenţiona neîncetat cu o prodigioasă mărinimie, cum să nu fi fost oare ispitiţi de o formă atît de satisfăcătoare de altruism? Plătind cele mai mari preţuri din lume pentru cele mai frumoase opere de artă care există în lume, aţîţă orgoliul naţional avid de record. Aşa că lucrează şi pentru ceilalţi într-o manieră mai directă: achiziţiile lor vor ridica modestele muzee americane la rangul celor mai bogate instituţii europene. Propriile lor palate aveau să devină alte muzee; dar, pînă atunci, pot oferi în ele dineuri cu conştiinţa foarte împăcată. Pe lumea asta

---

* Persoane ce s-au ridicat prin propriile lor forţe (în engleză în original).

Scanned with OKEN Scanner

nu există nimic ce americanii să nu poată face într-o zi — foarte repede — tot atît de bine şi chiar mai bine decît alţii. Această profesiune de credinţă a unei ţări tinere conştientă de puterea ei se aplică artei ca şi tuturor celorlalte lucruri. Expuse acestora sub cele mai diverse forme ale sale, americanii, prin osmoză, vor deveni mai sensibili la înaltele valori pe care le exprimă.

PRIMELE ACHIZIŢII AMERICANE

Pe vremea aceea se credea că educaţia poate fi influenţată de capodopere. Nu negustorii vor începe o polemică cu Tolstoi şi cu Romain Rolland pe această temă. Ei sînt mult prea ocupaţi să-i convingă pe cei care au tablouri să le dea jos de pe pereţi ca să-i lase goi. Căci cei din America începuseră să cumpere pictură. Şi anume membrii familiilor vechi patriciene, cărora li se alăturaseră cei dintîi milionari. O întreagă societate impregnată încă de o concepţie riguroasă şi elegantă asupra vieţii, căreia giganticile curente de imigrare ce se iscaseră pe-atunci n-aveau să-i lase nimic altceva decît nişte mituri vagi repetate întruna de publicitate. În 1894, Paul Bourget, scriitor ilustru, adună într-un volum articolele sale asupra impresiilor din Statele Unite cerute de James Gordon Bennett (cel cu celebra cupă aeronautică) pentru ziarul său *Herald*. Saint-Paul e un oraş cu case de lemn clădite direct pe pămînt precum cele din westernuri, dar are şi „o stradă cu case frumoase din piatră cu arhitectură savantă". Una din ele aparţine proprietarului acelei linii de căi ferate şi de vapoare ce face legătura directă între Buffalo şi Japonia. Iată ce vede acolo Bourget: „Peste tot tablouri şi iar tablouri: nişte picturi de Corot de toată frumuseţea, printre altele acel *Biblis* care a figurat la licitaţia Secrétan, nişte tablouri de Troyon, de Decamps, un Courbet colosal; *Convulsionarii* lui Delacroix şi o vedere din Maroc... Am mai văzut la Balti-

Scanned with OKEN Scanner

more, în colecţia unui alt magnat al altei căi ferate, suita completă a desenelor de Barye, un *Hristos dormind pe furtună*, tot de Delacroix... opere de Fromentin, de Daubigny, alte opere de Corot, alte opere de Decamps, de Troyon, toată gloria franceză"[5].

Aceste mărturii ale gloriei franceze n-au decît un singur cusur: există o limită a preţului pe care-l poţi cere pe ele. Ca să te îndemne la visare, Corot, Trouillebert şi artiştii de la Barbizon nu se pot compara cu un Rafael medicean sau un Nattier de provenienţă regală. Negustorii aveau să-i plaseze pe nababi pe orbită. Sarcina le va fi uşurată de atracţia ce o exercita lumea bună din Europa. Beţie a snobismului nobiliar! Moştenitoarele se căsătoresc cu tineri cu pedigreuri impecabile. Primiţi în castelele englezeşti, ungureşti, franţuzeşti, taţii, unchii, verii aveau să audă nişte glasuri cărora Trouillebert nu le putea răspunde. Binevoitori, negustorii vor lua înapoi fructele celor dintîi iubiri devenite oarecum ruşinoase, care vor servi drept plată parţială a costisitoarelor orizonturi spre vis. S-a spus adesea povestea acelui Bouguereau primit înapoi de Duveen care a jucat rolul de „prim tablou pentru un colecţionar neiniţiat". Îl vindea, apoi îl lua înapoi cînd socotea clientul pregătit să treacă la un nivel superior. Acest maestru al psihologiei rudimentare a practicat toată viaţa sa arta de a trezi lăcomia cu o virtuozitate incomparabilă: „Nu sînteţi pregătit pentru mine". — „Păstrez acest tablou pentru unul din vechii mei prieteni". — „Nu sînteţi pregătit pentru acesta".

Dar să nu generalizăm; gazda lui Paul Bourget din Baltimore era W. T. Walter, fondatorul acelei *Atlantic Coast Line Railroad*, care colecţiona din 1850. Operele sale de Barye, de Delacroix, de Corot fac parte acum din admirabila Walter's Art Gallery fondată de fiul său Henry, care, înainte de a transmite conservatorilor facturile cu pedigreul operelor din toate epocile cumpărate de el, decupa cu foarfecele preţurile pentru ca nici un fel de consideraţie pecuniară

Scanned with OKEN Scanner

să nu poată influența părerea colaboratorilor săi. Și negustorilor le atrăgea atenția asupra publicității făcute achizițiilor remarcabile pe care n-a încetat să le facă pînă la moarte (1931). După zece ani de la dispariția sa, tot ceea ce cumpărase nu pentru muzeu, ci pentru el însuși, a fost vîndut la licitație în New York. Vom vorbi la timpul potrivit despre licitația care a avut nevoie de opt strigări. Asemenea exemple am mai putea cita, dar acestea n-ar modifica cu nimic situația.

ERA DESCOPERIRILOR

Cum să răspunzi oare acestui mod violent de a achiziționa ce se manifestă de ambele părți ale oceanului? Oricît ni s-ar părea de extraordinar, pur și simplu această problemă nu se pune. Una din caracteristicile esențiale ale comerțului de artă din vremea aceea este o adevărată supraabundență a pieselor de cea mai bună calitate în toate domeniile. Revoluția franceză și războaiele lui Napoleon au provocat o gigantică deplasare a operelor de tot felul; o mare parte din ele se vor regăsi pe piață. Palatele, castelele, reședințele familiilor vechi sînt pline de obiecte de artă și de mobile prețioase. Totdeauna sînt moștenitori avizi sau lipsiți de bani ca să le vîndă. A-ți ține rangul e o treabă costisitoare din toate punctele de vedere, care a devenit și mai costisitoare într-o societate în care jocul ocupă un loc atît de mare. Nu lipsesc nici nobilii decavați care, după ce și-au tocat averea, devin intermediari ce deschid ușile unor locuințe reputate a fi inaccesibile. Fără a fi deloc constrînși de nevoie, unii colecționari vînd pentru că-și schimbă reședința, pentru că gusturile lor evoluează, sau numai din capriciu.

Toată Europa, în care te deplasezi mai ușor, dacă nu mai rapid decît astăzi, e plină de comori. În cîteva ore, ajungi în Anglia, unde s-au acumulat destule bunuri pentru ca și astăzi încă țara asta să constituie un fructuos teren de vînătoare.

Scanned with OKEN Scanner

În trei zile, ajungi la Petersburg unde numeroase reşedinţe sînt pline de obiecte de artă, în special din secolul al XVIII-lea francez. Acolo, ca şi aiurea, nişte moştenitori indiferenţi sau lipsiţi de bani sînt gata să vîndă. La celălalt capăt al continentului, Portugalia aţipită nu va rămîne multă vreme neexplorată. Se află acolo nenumărate porţelanuri ale acelei Compagnie des Indes, ca şi unele din cele mai frumoase producţii ale orfevrului Thomas Germain şi ale fiului său François. Nu numai indivizii circulă fără a avea nevoie de paşaport. Şi operele de artă pleacă şi vin fără ca vreo lege a patrimoniului naţional să interzică încă exportarea lor. Numai ţarul îşi arogă dreptul celei dintîi priviri asupra pieselor importante, şi acest exemplu de despotism e fără mari urmări practice. Pînă în 1909, operele de artă ce intrau în America erau impuse la taxe de import relativ ridicate. Atacată ca fiind contrară intereselor ţării, legea a fost considerabil liberalizată nu mai înainte de a se fi permis reclamarea de la firma Duveen a 10 milioane de dolari ca taxe neplătite. Suma aceea, ce ne dă o idee asupra afacerilor firmei, a fost în cele din urmă redusă la un milion patru sute de mii de dolari.

Pînă la războiul din 1914, lumea se interesează enorm de obiectele artei decorative, există şi pasiunea pentru mărturiile „artei industriale“: tunuri de bronz, împodobite superb, ţesături, microscoape rococo, armuri etc. Or există mai multe obiecte de decoraţie şi obiecte utile preţioase decît opere de artă propriu-zise. De origine austriacă, negustorul Frédéric Spitzer se instalează la Paris în 1852[6]. După ce face avere, se retrage şi cumpără numai pentru propria sa plăcere. După moartea lui, în 1890, colecţia, pe care toţi străinii de seamă vin s-o vadă la reşedinţa sa din rue de Villejust şi pe care se gîndise un moment s-o lase statului, e dispersată la o licitaţie. Conţinea patru mii de numere, printre care armura lui Maximilian, optzeci de piese de orfevrărie de Nürnberg, tot atîtea de Bernard Palissy şi şapte

Scanned with OKEN Scanner

de la atelierele de faianţă din Saint-Porchaire care au fost totdeauna extrem de rare. Pe lîngă acestea, sute de bronzuri italiene, de fildeşuri bizantine, romanice şi gotice, medalii, zeci de obiecte nemţeşti din lemn de merişor, lustre, tapiserii, bombarde, mobile din Renaştere. În toate astea, doar cîteva tablouri frumoase. Totuşi unul din primele sale succese fusese descoperirea unui Dürer în nişte vechituri. Căci aşa era pe vremea aceea, atît de bine ilustrată de următoarea povestioară: „Un preţios manuscris german îi scăpase lui Spitzer în momentul în care trebuia să-l ia de la anticar. Marchizul de T. ajunge înaintea lui, îl cumpără şi-l ia acasă. Spitzer se duce la el şi pe drum cumpără o miniatură ciudată, capul tăiat al unei femei, văzut din profil ca o medalie, pe care-l remarcă într-o dugheană de ultimă speţă. Marchizul nici nu vrea să stea de vorbă, nu-l tentează nici un preţ. Spitzer retrăgîndu-se, supărat, lasă miniatura să cadă ca din întîmplare. Pe marchiz îl interesează, e tulburat: Spitzer, simţind că norocul e de partea lui, într-un mod de neînţeles, se preface a fi foarte ataşat de achiziţia aceea întîmplătoare. Interlocutorul său îi oferă în schimb manuscrisul atît de rîvnit. Tîrgul se face. Miniatura reprezenta o străbună a marchizului, pictată de un prieten în timp ce călăul arăta poporului capul tăiat de ghilotină...“ O miniatură din secolul XVIII, poate făcută de un amator, nu e un Dürer, dar cîte piese oarecum ciudate nu se găsesc astăzi în dughenele de ultimă speţă, şi cîte din ele vor fi scăpat perspicacităţii celui care avea dugheana? Mallarmé îi scrie Meryei Laurent: „Nu scăpa cele două suporturi de flori de Saxa de la negustoreasa de vechituri «A Vercingétorix», situată pe strada Pasquier, al doilea sau al treilea magazin pe dreapta cînd vii din rue de Rome: le poţi căpăta cu 75 de franci, sînt minunate şi valorează de patru ori pe atît. Ai grijă să nu ţi le sufle careva...“ Oare care profesor de engleză ar putea face astăzi să profite o prietenă de asemenea descoperiri făcute într-o dugheană de haine vechi?

Scanned with OKEN Scanner

Nu numai mulţimea obiectelor îţi permite să faci descoperiri, ci şi ignoranţa şi lipsa de interes privind operele de artă, neconsfinţite încă de muzee, literatură şi mass media. Preţurile urcă în mod constant, dar o ştiu numai amatorii, adesea atît de competenţi, şi negustorii, încă nu prea numeroşi. Atît unora cît şi celorlalţi li se oferă un prodigios teren de vînătoare. În primii ani ai secolului apare ideea că cel puţin operele mari se vor rări tot mai mult. Umblă zvonul — lipsit de orice temei — că J. P. Morgan se va alia cu familia Rothschild ca să facă un „trust" al operelor de artă. Boni de Castellane, atunci cînd, prin căsătorie, are acces la milioanele familiei Gould, încearcă să trezească socrilor săi interesul pentru un asemenea proiect[7]. Răspunsul e dintre cele mai reci. Fără îndoială că extravaganţele tînărului conte, care aveau s-o facă pe soţia sa să divorţeze curînd, au contribuit şi ele la acest lucru, dar familia Gould nu era încă pregătită, cum ar fi spus Duveen, al cărei client avea să ajungă mai tîrziu. Castellane joacă dealtfel un rol în iniţierea miliardarilor ce nu trebuie neglijat. Ei sînt exasperaţi de obrăznicia lui, de maniera de a-i sfida, dar farmecul, inteligenţa, talentul său de actor le sînt pe plac. Căsătorindu-se cu o persoană din lumea lor, e cel dintîi membru al marii aristocraţii franceze pornit pe calea aceea pe care englezii obţinuseră mari succese. Intrat repede în pielea personajului, îşi joacă rolul magnific. Căsătoria are loc la New York şi tot oraşul vorbeşte despre ea. Din acel moment, cele mai neînsemnate fapte şi gesturi vor fi celebrate, atacate, amplificate de către ziariştii care se ţineau scai de ei. Nici nu mai e nevoie să amplifici; căci l-a apucat o adevărată frenezie pentru ceea ce e exagerat. Echipajele sale, castelele, faimosul Palais Rose din avenue du Bois, petrecerile fabuloase fac din el un mit de operetă. El însuşi se califică mare duce de Gérolstein în amuzantele sale *Mémoires*, dar tot ceea ce face e de un gust desăvîrşit şi operele de artă pe care le posedă vor stîrni multor americani pofta de a le avea în

Scanned with OKEN Scanner

Trianonul lor. Anna Gould, multă vreme sedusă, dar simţindu-se prost în frenezia aceea nu lipsită de infidelităţi, va divorţa, după zece ani, pentru a se căsători dintr-un instinct sigur de răzbunare, cu un văr al fostului ei soţ, ce avea titluri mai înalte. Iar Boni de Castellane, după ce părăsise scaunul său de deputat reacţionar, avea să ajungă un remarcabil negustor de artă.

NEGUSTORII VÎRSTEI DE AUR

Contrar lui Boni, negustorii ştiu că banul e bun. Ei au început modest şi succesul lor s-a datorat simţului de economie şi muncii înverşunate, fără de care celelalte calităţi nu i-ar fi făcut să ajungă prea departe. Multă vreme au primit în prăvăliile lor din rue La Fayette sau rue des Mathurins cei mai de vază clienţi. Atunci cînd ei, sau fiii lor, se hotărăsc să se instaleze în stil mare, n-o fac din ostentaţie, ci pentru a ţine pasul cu afacerile. Marele secret al meseriei stă în achiziţii. O operă de calitate, cumpărată în chip avantajos, nu ridică probleme la vînzare. Vechiul adagiu, conform căruia operele nevîndute sînt cele care te îmbogăţesc, nu s-a dezminţit nicicînd. Negustorii sînt bogaţi datorită acelor opere pe care n-au vrut sau, adesea, nu le-au putut vinde, cu condiţia ca ei înşişi sau predecesorii lor să fi ştiut să cumpere „bine". Evident că e nevoie să vinzi — pe cît posibil nu piesele cele mai rîvnite din stoc — ca să trăieşti şi mai ales ca să investeşti cu viclenie. Fiecare are samsarii şi hăitaşii săi. Joseph Duveen, un strateg al bacşişului, dispune de o reţea de *maîtres d'hôtels*, de cameriste, de vînători în toate hotelurile internaţionale, pe bordul marilor pacheboturi şi în multe case particulare.

Dar nimeni nu te serveşte mai bine decît tu însuţi. Fiul unui faimos anticar, care avea să ajungă unul dintre cei mai buni cunoscători ai orfevrăriei acestui secol, Jacques Helft, îşi petrece

Scanned with OKEN Scanner

o mare parte din vreme la restaurantul Maxim's și prin alte locuri la modă[8]. Află astfel, de multe ori chiar de la sursă, că fiul unei familii bune „e nevoit să valorifice înainte de dejun colecțiile strămoșilor săi". Accesul la tribuna proprietarilor îți permite adesea să obții niște ponturi cu profit neavînd nici o legătură cu turful. Viața asta folositoare, dar costisitoare o duc cei care pot s-o practice fără a fi păgubiți. Negustorii din perioada aceea au un foarte acut simț al independenței financiare, pe scurt garanția independenței. Dacă n-au destui bani disponibili ca să facă o importantă achiziție, tratează afacerea în tovărășie cu vreun confrate ce se bucura de simpatia și încrederea lor. Dacă nici unul dintre ei nu are „bani gheață" preferă să scape ocazia, oricît de promițătoare ar fi ea, mai degrabă decît să ceară credit, să recurgă la vreun cămătar sau la bănci. Atunci cînd Jacques Seligmann cumpără colecția Wallace-Bagatelle, scoate din rezervele sale enorma sumă pusă la bătaie. Daniel-Henry Kahnweiler, acest martor viu al unui trecut legendar, și-a făcut totdeauna afacerile astfel, chiar de cînd le-a început prin anul 1905. În *Entretiens* povestește cu groază despre cazul colecționarului Reber. Acest neamț, stabilit în Elveția, făcuse o pasiune pentru impresionism, apoi cumpărase, printre cei dintîi, foarte importante tablouri cubiste. Și pentru asta recursese la bănci. Atunci cînd a început marea criză dintre cele două războaie mondiale, bancherii au pretins banii rapid. Despuiat și acrit, Reber avea să moară sărac. Extravagantul Joseph Duveen a fost singurul dintre negustorii generației sale care n-a ezitat niciodată să apeleze la instituțiile de credit. În general, alegea o casă controlată de vreun nabab căruia tocmai îi vînduse niște tablouri pentru o sumă foarte importantă. Financiarul rărea ratele și Duveen plătea dobînda împrumutului. Asemenea învoieli îi satisfăceau pe cei interesați cu excepția directorilor financiari succesivi ai firmei, ale căror bilanțuri rămîneau mereu deficitare de la un an la altul. Cu foarte puțin timp înainte

Scanned with OKEN Scanner

de a muri, în 1939, Duveen, în urma unei manevre urzită cu răbdare, a vîndut dintr-o dată tablouri în valoare de cincisprezece milioane de dolari vechiului său client Andrew Mellon. Şi pentru prima oară bilanţul casei a prezentat un sold pozitiv.

Neîncrederea privind orice operaţie financiară în care mai există şi un alt risc afară de cel al banilor cîştigaţi, apoi giraţi, cu cea mai riguroasă parcimonie nu e, pe vremea aceea, caracteristică numai negustorilor de artă. Totuşi ei par a respecta mai bine decît ceilalţi sfintele precepte ale burgheziei de atunci, deoarece negoţul lor n-are nevoie nici de unelte costisitoare ce trebuie să fie reînnoite periodic ca să ţină pasul cu progresul tehnic, nici de o defrişare a pădurii, nici de o forare îndepărtată. Sub scutul marilor bogătaşi atraşi de aventură, investesc într-un ritm pe care-l dictează ei înşişi, în nişte obiecte ce necesită doar plăţi neimportante şi avînd, datorită expansiunii pieţei şi priceperii lor, nişte marje de beneficii considerabile. Cheltuielile privind instalările somptuoase sînt dispuse cu înţelepciune şi atunci cînd cumpără vreun imobil de lux, pentru o nouă instalare la Paris sau New York, acesta e un solid plasament în piatră.

INSTINCTUL, COMPETENŢA ŞI TIMPUL

Ce ştiu negustorii aceştia? Multe lucruri. Multe sau puţine, nu se găsesc obiecte de calitate în dughene ponosite şi tablouri mari sub boarfele de la Foire aux Puces decît atunci cînd instinctul se bazează pe competenţă. Acest lucru e valabil şi pentru clienţii lor. Fie că vin din provinciile franctze, precum lyonezul Léon Chalandon, fie că vin din Rusia, precum fraţii Bardac, şi oricare ar fi nivelul lor financiar, ei posedă cu toţii acel element capital pentru dobîndirea celui de-al şaselea simţ: timpul. Sînt rari în Europa cei care, prea ocupaţi cu marile afaceri, apelează la un

Scanned with OKEN Scanner

consilier. Şi atunci îl aleg bine. James de Rothschild se adresează lui Thoré-Burger, prietenul lui Baudelaire, „descoperitorul" lui Vermeer. Dacă ezită, amatorii se sfătuiesc cu negustorii, simţindu-se egalii lor. Se formează atunci un fel de Internaţională, în care distanţele sociale, atît de mari încă, sînt abolite. Marele duce Alexei se alătură cercului colecţionarilor eruditi ce se întrunesc adesea în jurul doamnei Helft, soţia negustorului. După ce descinde în gara de nord, prima vizită marele duce Nicolaie o face adesea lui Jacques Seligmann. Fiul său, făcînd o călătorie de afaceri la Petersburg, e invitat la dejun de acest prinţ, unchi al ţarului şi membru corespondent al Institutului. După discuţia politicoasă cu domnii în jachetă — tînărul Germain Seligmann se duce să exploreze admirabilul oraş ca să-şi mai dezmorţească picioarele. Deodată trece, cu mare alai, o troică escortată de nişte cazaci croindu-şi drumul cu ajutorul loviturilor de bici îngrozitor de dureroase. Spre stupefacţia sa, cel care se plimbă îl recunoaşte în uriaşul cu mantia de zibelină pe marele duce folosind acest mod de transport.

Se cunoşteau multe lucruri, dar nu aşa cum se cunosc astăzi. Adesea colecţionarii, negustorii au trăit în mijlocul operelor de artă încă din copilăria lor. Dacă n-au trecut cu toţii prin Universităţi, s-au înfruptat aproape totdeauna de la studiul „umanist" al epocii, cei mai bogaţi de la preceptorii lor, ceilalţi prin liceele, gimnaziile şi instituţiile religioase. Referinţele istorice şi literare nu le lipsesc. Pentru ei, fiecare piesă tinde a se insera într-un ansamblu. Amatori de obiecte, îi deranjează mai puţin anonimatul sau atribuirile neprecise decît pe cei care le vor urma. Într-adevăr, multor obiecte de o rară frumuseţe le lipseşte numele autorului. Formaţi astfel, cei mai eruditi amatori se sinchisesc prea puţin dacă un tablou trebuie retras de la cutare pictor spre a fi atribuit altuia. Siguri pe gustul lor, nu li se pare necesar să-l susţină prin date cronologice precise şi nume. Istoria artei, aşa cum o cunoaştem noi,

Scanned with OKEN Scanner

se află în copilărie. Abia defrişat de Morelli, Crowe şi Cavalcaselle, domeniul picturii italiene e încă acoperit de mărăcinii pe care Bernard Berenson îi va îndepărta sistematic în timpul lungii sale existenţe sfîrşită în 1965. El îşi va aroga titlul de „atribuitor", cuvînt ce-ar fi părut îngrozitor de van pe vremea cînd lumea nu se sinchisea încă de identificarea unui tablou altfel decît prin perioadă sau şcoală. Către 1900, vedem cum apare interesul pentru pictură, care va fi din ce în ce mai mare. Acest imbold se afirmă mai ales la colecţionarii americani cei noi. E greu să ne închipuim ce revoluţie a gustului va declanşa acest fenomen. La faimoasa Expoziţie Universală care marca la Paris începutul secolului, secţia artistică expunea patru mii de opere anterioare anului 1800, dintre care numai şaizeci erau tablouri.

Mai mulţi factori intervin în momentul în care pictura tinde a deveni principalul obiect rîvnit. De la Apelles la Leonardo, şi de la Leonardo la David şi la... Bouguereau, cele mai frumoase exemple de artă picturală au fost totdeauna operele unor artişti iluştri, al căror nume — dacă nu producţie — a supravieţuit. Urmarea a fost faptul că trebuia neapărat regăsit numele autorului unui tablou frumos rămas anonim. Dar şi faptul că tabloul era cu atît mai frumos, deci şi mai rîvnit, cu cît numele autorului era mai renumit. De-a lungul secolelor s-au tot acumulat erori peste erori şi s-au tot uitat nume: ce bucurie să poţi restitui unui pictor opera, datorită documentelor regăsite sau unei intuiţii superioare! A reconstitui acel *puzzle** gigantic, a aşeza la locul cuvenit numele şi operele e o sarcină care avea nevoie de o competenţă deosebită. O pot îndeplini numai nişte specialişti a căror ştiinţă n-ar putea fi contestată de nişte amatori, oricît ar fi de zeloşi. O vreme, prestigiul negustorilor le va permite să-şi afirme dreptul la competenţă în faţa istoricilor de artă. Jacques Seligmann notează pe o factură aceste cuvinte: „Menţin că opera este de Dona-

* Jocul enigmelor (în engleză, în original).

Scanned with OKEN Scanner

tello, în ciuda părerii contrare a domnului Bode". Ceea ce nu dăunează nicidecum vînzării cu tot respectul de care se bucură Bode, atotputernicul director de la Kaiser Friedrich Museum din Berlin.

DEBUTUL EXPERŢILOR

Dar colecţionarii cei noi sînt exaltaţi de un scientism ce le procură două satisfacţii majore: pe de o parte, nu pot fi păcăliţi de ignoranţa lor deoarece nişte savanţi cu diplome garantează paternitatea şi autenticitatea unei opere bazînduse adesea pe documente ce nu pot fi combătute; pe de altă parte, vor putea (dacă doresc) deveni competenţi ei înşişi dobîndind temeinice noţiuni de date, de filiaţie etc., cu mult mai satisfăcătoare decît acea iritantă *„connoisseurship"** a cărei caracteristică principală e o trăsătură prea puţin precisă: simţul calităţii. Evident că nişte istorici de artă vor putea fi înzestraţi cu simţul acesta, ceea ce nu va avea prea mare importanţă întrucît la ei va apare ca rod al unor îndelungi cercetări ştiinţifice. Astfel se va înălţa un edificiu a cărui trăinicie va rezista tuturor încercărilor. Unele încăperi vor fi dezafectate, condamnate, zidite chiar, dar se vor mai adăuga altele şi el va creşte neîncetat. La început, acest palat mental nu e decît un pavilion unde cele mai frumoase încăperi formează un apartament: apartamentul Berenson. Născut la Boston din părinţi lituanieni, desemnat totdeauna prin iniţialele sale (pronunţate Bi Bi), acesta va deveni foarte curînd şi va rămîne pînă foarte tîrziu odorul cel mai iubit al lumii anglo-americane. Mic de statură, subţire, în realitate e de o vioiciune şi de o nervozitate ieşite din comun. Farmecul, inteligenţa, cultura şi marea sa disciplină în muncă îl consacră succesului. Înarmat cu o lampă de buzunar şi cu un binoclu de teatru, străbate Italia, tot colindînd bisericile, muzeele şi palatele. Pune astfel, chiar

* Calitatea de expert (în engleză, în original).

Scanned with OKEN Scanner

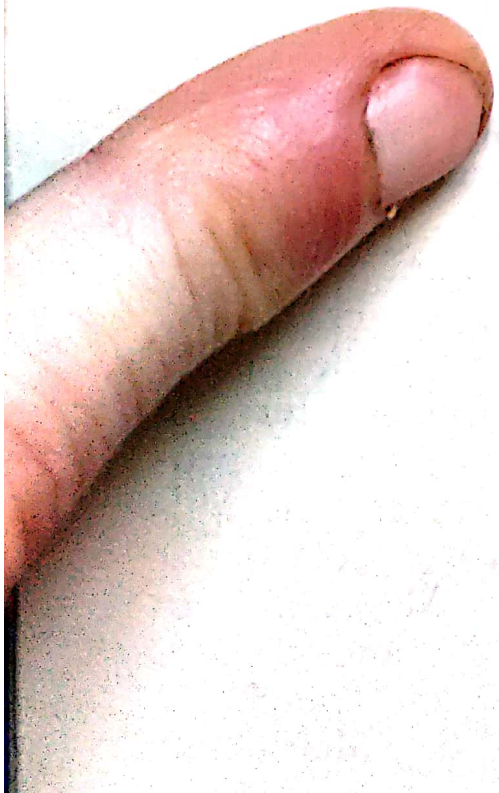
dacă astăzi unele din aserţiunile sale sînt contestate, fundamentele ştiinţei noastre în materie de artă italiană de la primitivi pînă la sfîrşitul Renaşterii. Reputaţia lui va contribui mult la afirmarea noţiunii de expertiză în cercul directorilor de muzeu, al negustorilor şi al colecţionarilor. Să nu cumpăraţi decît cu acordul lui B.B., va spune multă vreme Duveen clienţilor săi, pregătindu-şi astfel nişte superbe pocinoage căci, fără a se sinchisi de prejudiciul cauzat, istoricul va menţine imperturbabil unele atribuiri mai puţin exaltante decît cele ale negustorului.

Încet-încet, vor veni alţii să ocupe camerele, unii vor fi azvîrliţi, casa va creşte, dar nu rapid. Lucrurile nu pot evolua repede într-o activitate în care un mic număr de indivizi deţin, direct sau indirect, puterea de cumpărare. În materie de apreciere artistică, admiraţiile se preschimbă, adesea foarte repede, în prejudecăţi. Sînt frecvente cazurile de politici de cumpărare ţinute în loc de către oamenii „ajunşi", în timp ce tinerii conservatori sau viitorii moştenitori ai amatorilor şi negustorilor abia stau locului de nerăbdare. Numai după cel de al doilea război mondial domeniul experţilor va deveni giganticul labirint în care va trebui să ne rătăcim înainte de sfîrşitul acestei cărţi.

Alături de comerţul de artă vechi am menţionat, pe scurt, comerţul de artă modern şi contemporan, care nu e decît o parte secundară în activitatea celor mai ambiţioşi negustori. Alţii îl vor lua drept obiect al activităţii lor, ocupîndu-se parţial sau exclusiv de el. Fără a fi egale cu cele de la Rafael, Rembrandt şi Fragonard, preţurile cerute sînt totuşi mari. În unele cazuri, rare e drept, ating cele mai înalte niveluri. În 1889, în urma unei campanii naţionaliste pentru a face să revină în Franţa *L'Angélus* de Millet ajuns în America, foarte bogatul colecţionar Chauchard, proprietarul acelor Magazins du Louvre, l-a achiziţionat cu 800 000 franci de aur. Preţurile depăşesc curent 100 000 de franci. Să notăm cîteva culmi: *Friedland* de Meissonier,

Scanned with OKEN Scanner

336 000 de franci la New York în 1887; în acelaşi an şi în acelaşi oraş, se plătesc 268 500 de franci pentru *Piaţa de cai* de Rosa Bonheur. Dăruit muzeului Metropolitan, tabloul ţinut în depozit multă vreme va ajunge pe simeze, ca exemplu, printre altele, de pictură de Salon. Şi Munkáczy, de care sînt atîtea opere la Vatican, şi Vibert se plafonează la 125 000 de franci, Mariano Fortuny depăşeşte 200 000 de franci cu *Alegerea modelului* (New York, 1898). Cu puţin timp înaintea războiului *Întoarcerea de la fermă* de Troyon s-a vîndut cu 315 000 de franci (New York, 1907), *Aleea castanilor*, de Théodore Rousseau, cu 270 000 de franci la licitaţia Landolfo Carcano şi, la aceeaşi licitaţie, în 1912, *Salomeea* lui Henri Regnault atinge chiar cifra de 470 000 franci.



Scanned with OKEN Scanner

2.

UN „ALTFEL" DE COMERŢ

Paralel cu cele două feluri de negoţuri, există un soi de Lume a treia: pictura cea nouă. Mai întîi aceea a impresioniştilor, apoi fulgeranta generaţie a unor Van Gogh, Gauguin, Seurat, aceea a fovilor, a cubiştilor, aceştia din urmă desăvîrşindu-se cu toţii, ca atare, înainte de cel dintîi război mondial. Negustorii despre care am vorbit cît şi majoritatea confraţilor lor, nu se sinchisesc de asemenea pictură. Cîştigă bine, de ce s-ar mai îndeletnici oare cu vînzarea unor tablouri la preţuri mici? Toţi cei care se ocupă de asemenea lucru ştiu, atunci ca şi acum, că trebuie să faci mai multe eforturi ca să vinzi zece tablouri cu preţuri mediocre decît un singur tablou cu preţ mare. În cazul de faţă ar trebui să vinzi o sută de tablouri: în 1884, la licitaţia atelierului Manet, *Olympia* s-a vîndut cu 10 000 de franci; peste zece ani, la licitaţia Garnier, *Nana* numai cu 9 000. Şi doar e vorba de Manet; în 1902, *Casa de la ţară* a lui Van Gogh nu depăşeşte 1 000 de franci la licitaţia Arsène Alexandre.

Nedispunînd decît de fonduri mici de rulment, pe unii i-ar putea interesa afacerea. Dar ar trebui să se ocupe atunci de o pictură greu de plasat în loc să vîndă fără greutate operele minore ale celor premiaţi la Salon sau cele ale „tinerilor" cărora li s-a promis această consacrare oficială. Indepen-

Scanned with OKEN Scanner

dent de considerațiile pur comerciale, mai intervine și un element psihologic: de ce să rișți a șoca un client sau un prieten. Într-adevăr, atitudinea în mod violent negativă cu privire la pictura nelizibilă imediat se va manifesta îndelung, și va fi cu atît mai puternică după ce morala se va alătura considerațiilor estetice. Cum să-i răspunzi unui văr sau unui camarad de la armată, care te amenință cu pumnul pentru că ai acasă un tablou care trădează chipul uman pe care Dumnezeu l-a făcut după propriul său chip? Reacțiile de acest gen survin de la un capăt la altul al societății. D.-H. Kahnweiler mi-a povestit cum, apropiindu-se de un grup de gură-cască în fața galeriei lui Durand-Ruel din strada Laffitte, constatase că adunarea fusese provocată de țipetele a doi birjari. Indignați de niște opere de Monet, ce se află acum la Londra, voiau să spargă vitrina. Scena are loc în 1904. Vollard făcuse și el asemenea experiențe, primul său patron refuză să vîndă pînze impresioniste: o chestiune de onoare. Un prieten al numitului patron cedase într-o zi și cumpărase un tablou reprezentînd un colț al Oise-ei de unde avea niște amintiri sentimentale. „Și iată că cineva spune: «Cum, aveți acasă un pissarro!» Ah! cînd am aflat aceasta, m-am descotorosit rapid de el. Mai întîi, pictura impresioniștilor e împotriva ideilor mele și-apoi soția mea spune că, atunci cînd ai fete, trebuie să ai un interior serios.“ Félicien Rops se apropiase de Baudelaire și-i ilustrase *Les Fleurs du Mal*, el se interesează de ucenicul negustor pe care-l găsește într-o seară la un prieten comun amator de impresionism, „asta-i nebunie“ spune, și cum Vollard protestează:“ Cu atît mai rău pentru dumneavoastră, sînteți pierdut dacă vă place pictura aceasta“[9].

Cei pe care o afecțiune a ochilor îi face să picteze în culori deschise nu se sinchisesc de faptul că provoacă scandal. În familia Manet-Morisot, la familiile de Gas, Caillebotte sau Bazille din Montpellier, la familia Monet din Sainte-Adresse, în familia lui Miss Cassatt din Pittsburg, rezerva,

Scanned with OKEN Scanner

discreţia sînt considerate printre cele dintîi virtuţi burgheze, ca şi la Aix la tatăl lui Cézanne îmbogăţit de pe urma băncii şi neştiind că fiul său trăieşte în concubinaj. Renoir, Sisley, Guillaumin, Pissarro nu posedă egocentrismul brutal şi fanfaron al lui Gustave Courbet. Cu toţii vor da dovadă de o mare forţă de convingere şi de un constant curaj. Dar atunci cînd Gauguin va veni să li se alăture, vor fi şocaţi de gustul său pentru reclamă.

Vor suferi din pricina tapajului ce se face în jurul lor, din pricina glumelor odiosului spirit al bulevardiştilor ce-şi găsiseră o ţintă pe cinste. Cuvintele rîs, năzdrăvănie, distracţie aveau să revină multă vreme sub pana cronicarilor: „Ne-au distrat mult cîmpiile violete, florile roşii, rîurile negre, femeile galbene sau verzi şi copiii albaştri pe care pontifii noii şcoli îi lăsaseră admiraţiei publice". Aceasta se întîmpla în 1875 în *Paris-Journal*, cu privire la licitaţia organizată la Hôtel Drouot de cîţiva membri ai grupului. Acelaşi eveniment e şi cauza unui articol din *Le Figaro:* „Sînt oameni care pufnesc în rîs în faţa acestor lucruri, mie mi se strînge inima. Aceşti aşa-zişi artişti se intitulează intransigenţii, impresioniştii; iau pînze, culori şi pensule, aruncă la întîmplare cîteva tonuri şi semnează totul... Groaznic spectacol al vanităţii omeneşti rătăcindu-se pînă la nebunie..." etc. Ani de-a rîndul, aceste articole vor fi reluate în termeni aproape identici. Dacă impresioniştii, pleineairiştii, intransigenţii acceptă să figureze la Saloanele refuzaţilor, dacă organizează expoziţii de grup, o fac pentru că multă vreme nu dispun deloc de alte mijloace de a-şi face cunoscute operele. Dealtfel unii dintre ei, precum Manet cau Cézanne, nu vor fi totdeauna prezenţi de teamă să nu compromită şi mai mult intrarea la Salon sau posibilitatea vreunei recompense. Se ştie că Manet, mai mult decît oricare altul, va fi afectat de ostracizare şi de rînjete. Va primi în cele din urmă, datorită superiorităţii sale, Legiunea de onoare... cu prea puţin timp înainte de moarte.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă mai mult decît oricare alt factor atitudinea presei pariziene a contribuit la neînţelegerea zeflemitoare a publicului, la activul ei se mai poate înscrie şi altă reuşită": confuzia între expresia ideilor artistice noi şi radicalismul politic. Exemplele nu lipsesc; cel de faţă, luat din serioasa şi influenta *Revue des Deux-Mondes*, e interesant pentru că aduce pe planul artistic identificarea, atît de frecventă pe atunci, a revoluţionarului cu muncitorul prost:"... Acei pictori ai şcolii democratice care proclamă cel mai tare doctrina nu sînt în general şi cei mai convinşi. Majoritatea nu-s decît nişte vanitoşi înăcriţi şi nişte sceptici blazaţi, cărora pretenţia şi spiritul de sistem le ţin loc de talent şi de lucru". De acum încolo, identificarea făcută aici cu privire la adorabila pictură *Calea ferată*, cu care Manet nimerise din întîmplare la Salon, va fi reluată neîncetat fără a se sinchisi deloc de realitatea faptelor deoarece, dintre impresionişti, numai Pissarro va avea păreri ce s-ar putea califica astăzi ca fiind de stînga.

Cu toate acestea, nişte amatori se manifestă repede — mult mai repede decît susţine legenda. Fără îndoială că ei sînt mai puţin ghidaţi de părerile lui Zola (destul de scurt timp), lui Huysmans şi lui Mallarmé, decît de propriul lor instinct. La început nu sînt prea mulţi şi dacă cumpără pe măsura pungii lor (nu sînt cu toţii bogaţi), dacă sînt gata să înfrunte scandalul din convingere, ei nu doresc să-l provoace în nici un fel. Sînt nişte burghezi ai vremii lor, timoraţi deci, cărora bătaia de joc cinică, declaraţiile extremiste gratuite ale descendenţilor lor li s-ar părea de neînţeles. Locurile de întîlnire nu sînt cele ale eroilor Clarei Brétecher, ei se întîlnesc cînd ies de la biserică sau în nişte saloane unde se serveşte un deget de madera şi sirop de migdale. Doctorul Filleau, amator al impresionismului, pe care-l frecventau Rops şi Vollard, primeşte în fiecare marţi seară cînd serveşte rasol. Unul dintre intimii casei e şef de birou la Ministerul cultelor, ceea ce face ca medicul să aibă o curte de oameni ai bisericii. Şi

Scanned with OKEN Scanner

nu în acest mediu liniştit aveau să atace musafirii gusturile stăpînului casei. În alte părţi însă nu se întîmplă la fel. Ne aflăm, totuşi, în 1890, s-au scurs douăzeci şi şase de ani de la prima expoziţie colectivă a grupului şi au apărut nişte artişti ce depăşesc cu mult îndrăznelile înaintaşilor.

Un fenomen social interesant: se pare că toată lumea e de acord că apărătorii Şcolii au privilegiul de a-şi manifesta fără nici o reţinere cea mai mare neîncredere, novatorii trebuie să înţeleagă, în schimb, că nu poţi jigni sensibilitatea publicului fără a fi pedepsit, acesta avînd tot dreptul de a nu înţelege. Atunci cînd, cu mult înainte de moarte, Caillebotte îşi face testamentul, în 1876, inserează această clauză rămasă identică în noua versiune a documentului de care moştenitorii vor lua cunoştinţă în 1894: „Las Statului tablourile mele; numai că, deoarece vreau ca această donaţie să nu fie doar acceptată, ci acceptată în aşa fel încît tablourile să nu ajungă nici în vreun pod, nici în vreun muzeu de provincie, ci într-adevăr la Luxembourg şi mai tîrziu la Luvru, e nevoie să mai treacă o vreme pînă la executarea clauzei cînd publicul, nu zic, să înţeleagă, ci să admită această pictură. Cred că ar fi nevoie de cel mult douăzeci de ani". Caillebotte dă dovadă de o admirabilă previziune şi o bună cunoaştere a ţării sale: la moartea lui, o parte de public începea să „admită" impresioniştii şi cam tot pe atunci Roujon, directorul de la Belle-Arte, îi declara lui Vollard că „un director de la Belle-Arte are datoria să urmeze gustul publicului şi nu să-l preceadă".

PAUL DURAND-RUEL

Înţelegem cu uşurinţă că într-un asemenea climat numai nişte negustori supunîndu-se unor consideraţii deosebite se ocupă de novatori. Unii sînt oameni modeşti; tumultul saloanelor, sclipirile unor critici luminaţi şi binevoitori situîndu-se, pentru ei, într-un univers foarte îndepărtat. Emile Murer, e plăcintar şi are un restaurant; nişte tab-

louri aveau să facă uitate datoriile lui Sisley, Renoir, Guillaumin şi altor cîţiva, care se întîlneau la el în fiecare miercuri fără a renunţa însă să ia prînzul acolo în celelalte zile. Mai tîrziu, va fi acuzat de faptul că i-a ajutat pe artişti în cele mai grele momente ale lor cînd erau dispuşi să accepte orice, Dar nimeni n-a formulat vreodată asemenea acuzaţie cu privire la Moş Tanguy, acel sfînt pentru imagini din Epinal laice. Ceilalţi, Paul Durand-Ruel, Le Barc de Bouteville, Vollard, nu sînt nici ei nişte monştri de şiretenie ce pregătesc acele fabuloase lovituri de bursă. Mai înainte de toate, sînt nişte oameni înzestraţi cu o mare îndrăzneală şi cu o mare fineţe pe plan vizual. Doi dintre ei, Durand-Ruel şi Vollard, vor arăta că posedă şi acel talent comercial necesar succesului. Afară de asta, vor dovedi că au şi curaj şi nu numai în afaceri. O să vedem, firește, că nu putem da ca exemplu cariera lui Vollard precum aceea a lui Durand-Ruel. E foarte tînăr încă atunci cînd trăieşte în mare mizerie, începîndu-şi activitatea într-un moment în care, lucrurile fiind lămurite, putem afla multe despre viitor de la anumiţi pictori şi scriitori. Dar mai e nevoie să-i şi credem, ceea ce nu putea face un student oarecare venit din insula Réunion ca să înveţe dreptul la Paris.

Paul Durand-Ruel contribuise mult la succesul pictorilor de la Barbizon, unii fiind recunoscuţi chiar de la începutul celui de al doilea imperiu în bună parte datorită eforturilor sale. Moştenind o afacere importantă, activ, bun vînzător, nu ezita niciodată să facă noi achiziţii cu banii cîştigaţi. În 1866, a achiziţionat, dintr-o dată, şaptezeci de tablouri de Théodore Rousseau cu 130 000 de franci, probabil cea mai importantă tranzacţie de acest gen efectuată pînă atunci. Cum înţelesese foarte repede caracterul internaţional al negustoriei, călătorise mult pe continent, făcînd cunoscuţi acolo pictorii pe care-i admira. Atunci cînd războiul l-a silit să ajungă la Londra, a deschis acolo o galerie pe care avea s-o închidă peste cinci ani. A povestit cum i-a cunoscut pe tinerii pictori

Scanned with OKEN Scanner

refugiaţi ca şi el. În '70, la Londra, Daubigny mi l-a prezentat pe Claude Monet: «Iată un tînăr care ne va întrece pe noi toţi». Şi cum în faţa acelor pînze neobişnuite, eram oarecum dezorientat şi ezitam, Daubigny îmi spune: «Cumpăraţi. Mă angajez să le răscumpăr pe cele care nu le veţi putea vinde şi să vă dau pictură de-a mea în schimb deoarece o preferaţi». Într-adevăr, cînd a murit, Daubigny poseda numeroase opere de Monet; după deces au fost îndepărtate de la licitaţie, ca şi operele lui Monticelli, ca şi cînd ar fi fost o ruşine că le-a avut, fiind lichidate ulterior la o licitaţie anonimă unde ofertele au variat între 20 şi 100 de franci. La cîteva zile după întîlnirea noastră, Monet mi i-a adus — eram tot la Londra — pe Pissarro şi pe Sisley. Pe Renoir mi l-a prezentat la Paris în anul următor[10]."

Se pare că Durand-Ruel a cumpărat într-adevăr picturi de Manet, Renoir şi Degas chiar înainte de războiul din 1870, căci la primele expoziţii din Anglia figurau şi opere de-ale lor. În tot cazul, la *Revue Internationale de l'Art et de la Curiosité*, editată de el (altă dovadă de modernism), sublinia se, în legătură cu Salonul din 1870, importanţa lui Pissarro, Degas, Monet şi Manet. La cîteva luni după ce s-a întors în Franţa, Paul Durand-Ruel a achiziţionat două tablouri plasate de Manet la Alfred Stevens pentru ca să poată fi văzute în casa acestui pictor în vogă prin care se perinda lume multă. Chiar a doua zi, s-a dus la Manet şi a cumpărat cele douzeci şi trei de tablouri care se aflau la el. S-a întors aproape imediat ca să mai cumpere alte şase picturi dispersate pe la prietenii pictorului pe care acesta le ceruse în mare grabă. Pe cele două tablouri de la Stevens, unul fiind *Portul Boulogne pe clar de lună*, aflat astăzi la Luvru, plătise 800 de franci. Pe lotul de douăzeci şi trei (*Cîntăreţul la ghitară*, *Victorine Meurant în costum de espada*, *Lupta de la Kearsage*, *Baletul spaniol*, *Copilul cu sabia*) plătise 34 500, pe celelalte şase, printre care *Muzică la Tuileries*, potrivit cu fiecare, între 500 şi 3 000 de franci bucata. Ar fi zadarnic să mai facem vreo specu-

Scanned with OKEN Scanner

laţie în legătură cu ceea ce s-ar putea obţine astăzi pe ele, majoritatea zac de multă vreme prin muzee. Mai înainte de a plînge după ele, cititorii să-şi spună următoarele: prin importanţa achiziţiilor efectuate, Paul Durand-Ruel îşi legase soarta definitiv de aceea a impresioniştilor din lucrările cărora nu reuşise să vîndă încă nici măcar un tablou.

Teritoriul fusese eliberat foarte repede datorită achitării enormei dijme pretinse de nemţi. Împrumutul efectuat în acest scop fusese subscris mai mult de două ori. Dovada asta de sănătate a provocat un moment de euforie cînd, la licitaţii, chiar şi preţurile impresioniştilor au fost influenţate. Dar la sfîrşitul anului 1873, lucrurile s-au schimbat şi, la începutul anului următor, Franţa se afla într-o gravă recesiune economică, care a fost internaţională şi de lungă durată. Atunci s-a folosit pentru întîia oară expresia *„The Great Depression"** (în Marea Britanie). Clienţii lui Durand-Ruel nu apreciaseră eforturile sale în favoarea noii picturi, mulţi considerîndu-l nebun. Acumularea unui număr considerabil de picturi ce nu se vindeau i-a creat o situaţie foarte grea. A fost nevoit să cedeze, în pierdere, importante tablouri ale şcolii de la Barbizon şi să-şi întrerupă achiziţiile. Începînd de atunci, impresioniştii au fost constrînşi să-şi propună — aproape totdeauna fără succes — operele la nişte preţuri derizorii. Un samsar i-a oferit într-o zi lui Durand-Ruel cinci tablouri de Monet pentru o sută de franci. Artiştii cei mai lipsiţi de bani: Renoir, Monet, Pissarro, Sisley au reuşit să depăşească cu mare greutate perioada aceea datorită achiziiilor colecţionarilor prieteni. Acţiunea zeloasă a acestora în special a lui Caillebotte şi Choquet, aceea a lui Druet şi altor cîţiva, a contribuit la o schimbare lentă a opiniei publice. În 1878, în ciuda ostilităţii presei, expoziţia unor membri ai grupului a avut un relativ succes în ceea ce priveşte vizitele, dacă şi în privinţa vînzărilor. După ce s-au achitat

* Marea depresiune (în engleză în original).

Scanned with OKEN Scanner

cheltuielile, i-a rămas fiecăruia cîte 439 de franci; Mary Cassatt a cumpărat cu ei un Monet şi un Degas.

În 1880, în sfîrşit, Paul Durand-Ruel a putut să achiziţioneze din nou, datorită unor importante avansuri alocate de bancherul Feder. Ca şi cînd ar fi justificat neîncrederea instinctivă a negustorilor de artă din vremea aceea cu privire la finanţările externe, Union Générale, unde Feder era unul dintre conducători, a dat faliment peste doi ani, la sfîrşitul unui conflict (descris de Zola în romanul *Banii*) cu o bancă rivală. A fost nevoit să dea banii înapoi. Şi au urmat alţi ani de spaimă şi ameninţarea constantă a falimentului, tot anunţat de la o săptămînă la alta. Numeroşi confraţi se bucurau de ruina unui rival ce rămînea periculos în alte domenii decît cel al noii picturi. Atunci s-au gîndit în mod serios să pună mîna pe toate tablourile impresioniste disponibile ca să le trimită de-a valma, fără rame, la Hôtel Drouot. Astfel ar fi piredut şi mai mult din valoarea sa imensul fond al lui Durand-Ruel. În cele din urmă, au preferat să urzească o afacere complicată cu tablouri false. Ciudată idee mai era şi aceea de a ataca într-un asemenea mod un om care nu ştia numai să-i „vadă" pe Delacroix, Corot, pictorii de la Barbizon şi impresionişti, dar şi pe Rembrandt. Cînd a dispus din nou de fonduri, a cumpărat de la o licitaţie, în 1890, cu 12 500 de franci unul dintre cele mai frumoase tablouri de Rembrandt, *David cîntînd la harpă în faţa lui Saul*. L-a vîndut repede cu un profit mic, l-a puţin timp după aceea l-a cumpărat din nou cu 140 000 de franci de la un alt colecţionar, domnul d'Ay, la Epernay, şi iar l-a vîndut muzeului Mauritshuis cu 200 000, cînd s-a închis marea expoziţie Rembrandt, din 1898, de la Amsterdam.

IMPRESIONISMUL ÎN AMERICA

Paul Durand-Ruel reuşise să se dezvinovăţească în afacerea aceea de falsuri. Cu toate acestea, în 1884 era dator peste un milion de franci. Mai avea şi

obligaţia profesională „de a părea aproape bogat" îi scria lui Pissarro. Aşa că putem înţelege de ce în altă scrisoare adresată pictorului, bărbatul acela de cinci zeci şi trei de ani adăuga:" Am mereu o mulţime de afaceri. Numai necazuri, asta-i tot ce-mi rămîne de pe urma lor. Aş vrea să fiu liber ca să pot merge în pustiu". Minune, în toamna aceluiaşi an, unul dintre directorii de la *American Art Association* îl invita să organizeze la New York o mare expoziţie ale cărei cheltuieli nu trebuia să le suporte el. În ciuda scepticismului prietenilor săi pictori, Durand-Ruel s-a apucat de treabă cu energia disperării. S-a povestit adesea istoria acestei aventuri şi modul în care s-a terminat cu un succes. Mary Cassatt şi Sargent se agitaseră mult ca să-i contracareze pe apărătorii locali ai tradiţiei academice. Pe de altă parte, aşa cum a remarcat domnul Rewald în admirabila sa *Istorie a impresionismului* „numele lui Paul Durand-Ruel era deja cunoscut în America în calitate de apărător şi de negustor al Şcolii de la Barbizon. Reputaţia aceea făcea publicul american să tragă o concluzie logică — concluzie pe care francezii nu ştiuseră s-o tragă — dat fiind că-şi susţinea cu atîta inverşunare noii săi prieteni, trebuia ca operele lor să aibă oarecare calităţi". Vizitatorii şi presa s-au arătat infinit mai receptivi decît la Paris în ciuda prezenţei unui tablou atît de derutant ca acea *La scăldat* de Seurat spre care criticii cei mai puţin favorabili şi-au îndreptat proiectilele.

S-au făcut achiziţii la expoziţie şi membrii acelei *American Art Association* au ajutat vînzarea cumpărînd ei înşişi mai multe picturi. Dar, în ciuda zvonurilor fantastice care circulau la Paris, rezultatul era departe de a fi suficient ca să-l scoată pe Paul Durand-Ruel din încurcăturile sale: optsprezece mii de dolari, adică nouăzeci de mii de franci. Totuşi acest bărbat energic înţelesese că în America exista un teren de pe care-ţi puteai strînge recolta mai repede. În ciuda succesului neînsemnat obţinut de o a doua expoziţie, s-a hotărît să deschidă o galerie la New York.

Scanned with OKEN Scanner

În 1888, s-a instalat pe Fifth Avenue într-un frumos imobil, ce aparţinea regelui zahărului Havemeyer, care era de mai multă vreme clientul său, datorită lui Mary Cassatt. Importantele achiziţii ale familiei Havemeyer, ale lui Joseph Widener şi altor cîţiva aveau să-i permită lui Paul Durand-Ruel să depăşească, încet-încet, dificultăţile sale.

În acest timp, la Paris situaţia evoluase simţitor. Pictorii de acolo nu vedeau cu ochi buni prezenţa permanentă a multor opere de ale lor într-o ţară îndepărtată. Între cele care se aflau în America şi cele pe care primul lor apărător trebuia să le amaneteze ca să facă rost de bani, nu mai rămîneau destule pînze, după părerea lor, care să fie arătate în Franţa. Grupul impresioniştilor, minat de mai multă vreme de grave zîzanii, încetase să mai existe ca atare. Pictorii îşi continuau drumul de acum înainte individual. Evoluţia unui anumit public era suficientă ca să permită, în 1889, la iniţiativa lui Monet, cumpărarea *Olympiei*, prin subscripţie, de la văduva lui Manet, pentru ca să intre dacă nu la Luvru măcar la Luxembourg. Au subscris Degas, Rodin, Huysmans, G. Geoffroy, Mallarmé, dar şi Carolus Duran şi Jean Béraud. Se adunaseră douăzeci de mii de franci şi pictura, nu fără discuţii, a fost în cele din urmă acceptată de direcţia Muzeelor.

Negustorii novatori — oricît ar fi de mare succesul lor personal — scot totdeauna castanele din foc. Încă din 1882, Georges Petit, dinamicul negustor al picturii tradiţionale, înţelesese că se va putea profita, destul de repede, de eforturile lui Durand-Ruel. Oricît de nobile le-ar fi sentimentele şi oricît ar fi ei de dezinteresaţi, artiştii sînt obligaţi să gîndească, mai înainte de orice, la difuzarea mesajului care e, pentru ei, raţiunea de a exista. Monet socotea că sosise momentul ca pictura impresionistă să nu mai pară legată exclusiv de patima unui om. Prietenii erau de acord. Carenţa lui Durand-Ruel îi constrînsese pe unii din-

Scanned with OKEN Scanner

tre ei să fie în contact cu diverşi negustori mici şi cu Georges Petit. Acesta, în timpul absenţei confratelui său, a vîndut în condiţii bune mai multe picturi încredinţate de Monet — pe care cerea pînă la 1 200 de franci. La întoarcerea sa, Durand-Ruel a fost înştiinţat de către autorul lucrării *Impressions* că n-o să-i mai vîndă decît jumătate din producţia sa şi cu bani gheaţă. În timpul celei de a doua, şi decepţionate, şederi la New York, Berthe Morisot, Sisley, Renoir, Monet şi Pissarro participaseră la Expoziţia internaţională de la Georges Petit. A fost un succes în ceea ce priveşte vînzarea, atît pentru unii cît şi pentru ceilalţi. Monet îşi păstra neîncrederea cu privire la proiectele americane ale prietenului său, socotea c-ar face mai bine să rămînă la Paris ca să exploateze drumul în sfîrşit deschis. În cele din urmă a rupt relaţiile cu el şi a semnat un contract cu firma Boussod-Valadon. Peste cîţiva ani, Monet avea să trateze din nou cu primul său negustor, rezervîndu-şi o mare libertate de acţiune. Raporturile între Durand-Ruel şi pictorii pentru care făcuse atît de mult rămîneau strînse şi de mare încredere, dar de acum încolo erau numai relaţii de afaceri. Începînd din 1894, după ce şi-a achitat datoriile, negustorul a păşit pe calea norocului. Avea să moară tocmai în 1922, lăsîndu-le moştenitorilor săi o firmă care, pînă la închiderea ei, în 1975, s-a distins, printre altele, prin faptul că a rămas integral în familia celor care au fundat-o.

THÉO VAN GOGH ŞI TANGUY

Semnatarul contractului cu Monet pentru Boussod-Valadon era Théo van Gogh căruia patronii săi îi încredinţaseră gestiunea unui soi de departament autonom de artă avansată instalat în bulevardul Montmartre. Boussod-Valadon era succesorul lui Goupil căruia unchiul celor doi fraţi patetici îi vînduse, la timpul său, galeria sa de la Haga după ce făcuse avere. Ca şi predecesorul lor, se specia-

Scanned with OKEN Scanner

lizaseră în pictura comercială a saloanelor. E simptomatic faptul că niște negustori din această categorie consideraseră necesar, încă de pe atunci, să se asigure pentru viitor, lăsîndu-l să acționeze după bunul său plac pe colaboratorul cu gusturi atît de diferite de ale lor. Nu puneau suflet în treaba aceea. Maurice Joyant, camaradul lui Lautrec care a luat locul lui Théo, mort în 1891, a povestit cum se plîngea Boussod furios de acumularea îngrozitoarelor pînze ce discreditau firma. Numai Monet avea trecere la el căci îl socotea vandabil în America.

Atunci cînd Vincent, a sosit la Paris, în 1885, Théo l-a dus să vadă pictura cea nouă în galeriile și dughenele unde putea fi văzută. Și astfel au ajuns în strada Clauzel din Montmartre la negustorul de culori Tanguy. Bătrînul breton (se născuse în 1825) l-a îndrăgit grozav pe Vincent plasîndu-l curînd la același nivel cu Cézanne pe care aproape că numai el îl admira. Julien-François Tanguy, fiul unui țesător, a fost mai întîi vînzător de ipsos. În 1855 a preferat meseria soției sale, cu care se căsătorise de curînd: mezelăria. Nu prea se știe de ce cuplul, care avea acum și o fetiță, s-a mutat la Paris peste cinci ani. Tanguy a lucrat mai întîi la Compagnie de l'Ouest, mai înainte de a intra să macine culorile la casa Edouard, din strada Clauzel, care era foarte apreciată de artiști. La puțin timp după aceea, se instala pe contul său, ducîndu-se să vîndă culorile pregătite de el pînă în acele locuri ale regiunii pariziene pe care le frecventau pictorii de *plein air*. Și astfel s-a împrietenit cu Pissarro, cu Monet, cu Renoir și cu alți pictori. Cînd a izbucnit războiul, a plătit un mare tribut. Fără a se ști exact în ce fel a contribuit la Comună, a fost arestat ca federat. Judecat de consiliul de război, a scăpat de pedeapsa capitală în urma intervenției lui Rouart. Deportat la Brest, a dobîndit în cele din urmă libertatea datorită compatriotului său, pictorul academic Jobbé Duval, membru al consiliului municipal din Paris. Întorcîndu-se acasă, și-a

Scanned with OKEN Scanner

regăsit clientela de pictori pe care o cunoscuse înainte de război. O clientelă deosebită: incapabilă să-şi achite datoriile, artiştii angajaţi în bătălia impresionistă lăsau amanet, sub privirea neliniştită a doamnei Tanguy, nişte pînte pe care negustorul de culori nu le putea vinde. Bunătatea lui legendară îl ajutase să-şi constituie astfel o colecţie de tablouri preţioase în special pentru cunoaşterea operei lui Cézanne, pe care n-o puteai vedea deloc în altă parte. Mergeam la Moş Tanguy ca la muzeu, a scris Emile Bernard, „ca să vedem cîteva studii de artistul necunoscut care trăia la Aix“[11]. În 1892, Francis Jourdain se ducea adesea în strada Clauzel cu Léon-Paul Fargue. El a enumerat lucrările ce se găseau pe atunci acolo: „De Van Gogh erau un cîntec de leagăn, Marea arleziană, o pictură cu floarea-soarelui, portretul lui Tanguy, nişte naturi moarte, o vedere din Arles printre arbori, Les Aliscamps şi cîteva opere din Auvers. *Grădina lui Daubigny* era agăţată pe perete. De Cézanne mi-aduc aminte în special un mare peisaj... Mai erau în dugheana lui şi nişte opere de Maurise Denis, de Ibels, de Bernard, de Gauguin — acel *Bună ziua domnule Gauguin*, un autoportret, un mic Hristos galben“[12].

Dacă vizitatorii micii de dughene erau numeroşi, faptul se datora acelei agitaţii de idei şi de sentimente care se manifesta în acel timp la Paris. Tînăra generaţie a decandenţilor, a simboliştilor se afirma cu multă impetuozitate dogmatică şi polemică. Nu mai era vorba de rezerva modestă remarcată de cei vîrstnici. Numeroase şi strălucite mici reviste reunind noile talente atrăgeau atenţia lui Brunetière, lui Anatole France, lui Lemaître şi altor îndrumători ai conştiinţei literare burgheze. Dînd dovadă de un grad mediocru de înţelegere, făceau totuşi cunoscute, cititorilor marii prese, tinerii şi maeştrii pe care aceştia îi slăveau. Or, micile reviste acordau mult loc artelor plastice. În *Le Symboliste*, Jean Moréas, considerat şef de şcoală, celebra victoria impresioniştilor în nişte termeni sclipitori al căror secret nu-l deţinea numai el singur: „De curînd trei lustri sub victo-

Scanned with OKEN Scanner

rioasa flamură a lui Edouard Manet, niște îndrăzneți căpitani și sergenți de bătălie... eliberau anticul domeniu al unor Cabanel, Bourguerau, Benjamin Constant și alți masacratori de pînze. Ciocnirea a fost impetuoasă în sunetele de hortii și spinițe: sărăcii Biblice cu carnea atramentată, Abrahami tentelorizați, Isus cu barbișoniu de droghist, cardinali concilipeți... Venere napoletante, ninife tabide, Napoleoni de mahala, toate acele paiațe de pe cheiul Malaquais... dincolo de șevalete și rame, fiorați de spaimă împanicată, fugiră".

VOLLARD

Fénéon, a cărui proză riguroasă și sensibilă nu era scutită de manierismele în vogă, aducea neoimpresioniștilor ajutorul inteligentei sale activități și autorității sale în creștere. Octave Mirbeau dispunea de tribune importante. S-a servit de ele ca să-i apere pe impresioniști, pe Rodin și în special pe Van Gogh. Atunci cînd, la cererea lui Mallarmé, i-a consacrat, în februarie 1891, *în L'Echo de Paris*, un articol frumos lui Gauguin cu prilejul licitației pregătită de acesta în speranța de a-și asigura plecarea, numeroși vizitatori au venit la Hôtel Drouot. La vînzarea aceea s-au realizat aproape zece mii de franci pentru vreo treizeci de lucrări, un succes frumos — din nenorocire fără urmare — pentru un pictor necunoscut marelui public.

Trecînd prin fața dughenei lui Moș Tanguy, Vollard a experimentat un fenomen parapsihologic analog celui pe care-l va cunoaște Max Jacob peste cîțiva ani. Atît unul, cît și celălalt au avut o revelație. Poetul a povestit de multe ori cum a „văzut-o" pe Fecioara și cum i s-a tulburat destinul din pricina asta. Negustorul a fost la fel de generos cu confidențele privind evenimentul care, după el, avea să-i devieze definitiv destinul. Efectul imediat al fenomenelor mistice nu poate fi descris adesea decît în termenii unor experiențe corporale foarte simple. Astfel pentru Vollard:

Scanned with OKEN Scanner

„Prima dată am văzut un tablou (de Cézanne), un mal de rîu, în vitrina unui neînsemnat negustor de culori, Moş Tanguy. Am simţit un fel de lovitură în stomac". Poate că tînărul din Réunion s-a aflat într-adevăr din întîmplare în momentul indicat de el în strada Clauzel.

Fapt e că într-un alt moment al unui alt itinerar foarte bine descris de Pascal Pia, frecventa, atunci cînd a început să zboare cu propriile sale aripi, artişti ce-l slăveau pe maestrul de la Aix. „Afară de slujba sa, vindea pe socoteala lui gravuri de Rops şi desene Forain, de Willette sau de Steinlen, lichidate ieftin după folosirea lor de revistele ilustrate ce apăreau săptămînal: *Chat Noir*, *Pierrot* sau *Courrier Français*. *Courrier Français* l-a dus la Willette, la Louis Legrand, îndreptîndu-l astfel pe calea pe care avea să-l întîlnească în chip fatal pe Degas. Tot aşa, relaţiile cu Steinlen, ilustratorul obişnuit al lui Aristide Bruant, avea să-i prilejuiască cu siguranţă ocazia de a-l întîlni pe Lautrec. De la Degas la John Lewis Brown, de la Lautrec la Bonnard, la Vuillard, la Maurice Denis şi de la aceştia din urmă la Cézanne, pe care ei îl considerau un maestru[13]." Vollard a povestit că, în timpul contemplării sale extatice, un cuplu de burghezi şi un muncitor trecuseră succesiv. „Ce nenorocire să desfigurezi astfel natura, a declarat bărbatul cu melon soţiei sale. Dacă ar fi aşa nu te-ai mai duce în vecii vecilor la ţară!" în timp ce muncitorul apărînd cu sacul lui de unelte în bandulieră: „Ah! iată un loc unde mi-ar place să mă instalez ca să pescuiesc duminică". Vollard nu s-a sfiit niciodată să opună clarviziunea oamenilor simpli lipsei de înţelegere a burghezilor. Peste cîţiva ani, atunci cînd vizitatorii pufneau în rîs în faţa vigurosului portret cubist de Picasso, fiul unui prieten, în vîrstă de patru ani, a pus un deget pe tablou şi a spus: „Ăsta-i Voyard". El n-a crezut necesar să profite de exemplul acela de luciditate copilărească. A rupt relaţiile cu pictorul spaniol care prelungise învăţătura lui Cézanne pînă la revoluţia cubistă.

Scanned with OKEN Scanner

Cauţiunea entuziastă a cîtorva debutanţi puteau să-i pară insuficientă lui „Voyard"*, atenţia era atrasă de Pissarro. Dacă ar fi să dăm crezare negustorului, mai era încă student c`nd avusese loc revelaţia. Nefiind în stare să cumpere *Malul rîului* din banii trimişi de familie, s-ar fi decis să devină negustor de tablouri, „ca să-şi petreacă viaţa în mijlocul unor asemenea minuni". De fapt, discuţiile cu nabiştii, intervenţia — ce pare a fi fost într-adevăr decisivă — a bătrînului luptător impresionist, se situează pe vremea cînd avea dugheana în îndepărtata rue des Apennins sau chiar după instalarea în cea dintîi prăvălie din strada Laffitte. S-a spus adesea că, nesigur pe judecata sa, Vollard avea înţelepciunea să asculte sfaturile. De fapt, nu se ştie foarte bine de care glasuri exterioare sau interioare asculta acel om care şi-a „forţat" întotdeauna personajul şi şi-a făcut din nişte excentricităţi, despre care nu se ştie dacă erau calculate, exagerate sau autentice, o importantă „persoană marcantă" conform clişeului în vogă astăzi. În tot cazul, avea — lămurit sau nu de alţii — avea destulă încredere în judecata lui ca să-şi asume nişte riscuri care trebuie să i se fi părut enorme. Într-adevăr, pornind de la nimic, era hotărît să-şi cîrmuiască viaţa după preceptele celei mai riguroase economii. Cînd locuia în rue des pennins, îşi procurase o balercă de biscuiţi din cei care se iau pe mare sau care se foloseau în cadrul armatei, un aliment îngrozitor, destinat fără îndoială corăbiilor ce pluteau în voia vînturilor sau locurilor îndelung asediate. Era un aliment uşor de păstrat şi umplea stomacul, potolind, pentru o vreme, cele mai grozave pofte ale tînărului.

Viaţa aceea de renunţări era cu atît mai merituoasă cu cît Vollard nu era indiferent la tentaţiile capitalei. În *Amintirile unui negustor de ta-*

---

* Autorul foloseşte această pronunţie greşită a copilului ca pe un joc de cuvinte la franţuzescul *voyant* (ghicitor, profet), făcînd aluzie la marile calităţi de descoperitor ale negustorului care au fost pe deplin confirmate mai tîrziu. (N. Tr.).

blouri, a povestit cum şi-a permis, într-o zi, să ia din banii unei afaceri — care-i adusese un profit (vînzarea unui desen de Forain) — suma necesară pentru un supeu solitar şi frugal la Weber. Şi pe cînd fluturau numele membrilor acelei Boeme de aur, visa la un viitor fericit în care ar fi auzit spunîndu-i-se: „Masa dumneavoastră obişnuită e rezervată, domnule Vollard". În aşteptare, s-a simţit curînd destul de tare ca să se hotărască a se instala în strada Laffitte care, prin 1890, era strada picturii, aşa cum aveau să fie mai tîrziu rue La Boétie şi rue de Seine. Atraşi de acel Hôtel Drouot aflat în apropiere şi de prestigiul marilor Bulevarde, numeroşi negustori se instalează acolo sau pe străzile vecine. Unii vindeau opere de Henner, Ziem, Madeleine Lemaire, alţii artă mai avansată. Printre cei din urmă, avea să se impună o firmă: aceea a fraţilor Bernheim-Jeune. Tatăl lor, Alexandre avusese la Besançon un magazin cu furnituri pentru artişti, aflat de mult în posesia familiei. L-a avut, firește, client pe Gustave Courbet, care l-a sfătuit să se instaleze la Paris promiţîndu-i că prietenii săi îi vor deveni clienţi. O ştim deja: în comerţul de artă, multă vreme n-a existat decît un pas de la vînzarea materiilor prime pînă la aceea a produselor finite. Astfel că Alexandre a ajuns negustor de tablouri. Josse şi Gaston, fiii săi, erau atît de atenţi la viaţa contemporană încît, în 1906, şi l-au luat drept colaborator pe Félix Fénéon. Firește că aveau să-i datoreze nişte contracte cu Cross (1906), cu Signac (1907), cu Marquet şi cu Matisse (1908), cu Van Dongen (1909) dar burghezii aceia atenţi la promovarea modernă dăduseră dovadă de un mare liberalism atunci cînd îl făcuseră director artistic pe anarsistul acela scăpat cu viaţă de la Curtea cu juri.

Vollard a avut trei galerii în strada Laffitte şi a fost în cele din urmă vecinul fraţilor Bernheim, mai înainte ca aceştia să emigreze lîngă catedrala Madeleine apoi în faubourg Saint-Honoré unde se află şi azi. Cea dintîi prăvălie (1893) a fost minusculă, a rămas acolo doi ani. A doua, la

Scanned with OKEN Scanner

numărul 41, într-un imobil care a fost demolat, era mai spațioasă. Cea de a treia, afară de un local la parter, un demisol și o pivniță. Aici a rămas pînă în 1923 și, nepăsîndu-i de evoluția care-i făcuse pe toți ceilalți negustori de artă să părăsească strada, și-ar fi sfîrșit viața acolo dacă acea casă n-ar fi fost expropriată. În cea de a doua galerie a avut loc, în 1895, expoziția Cézanne, care nu fusese un lucru simplu. Vollard a povestit cum datorită insistenței sale și unor întîmplări fericite a putut da de urma pictorului taciturn care, jignit de faptul că nu era înțeles, rupsese toate legăturile cu Parisul. În cele din urmă, Cézanne i-a trimis vreo sută cincizeci de opere diverse, mult mai multe decît se puteau arăta în localul cel nou. Pînzele sosiseră rulate, așa că modestele mijloace ale tînărului negustor l-au obligat să le prezinte întinse pe niște baghete de doi bani metrul. Dar nu prezentarea a jignit publicul, ci înseși tablourile. Vollard a povestit că „pictorii", la gîndul că tablourile acelea puteau fi vîndute, se considerau lezați în interesele lor și atinși în demnitatea lor. Citează și părerea unui critic de la *Journal des Artistes* ce denunța „viziunea de coșmar a acestor atrocități în ulei, depășind astăzi măsura glumelor legale permise".

Totuși pasul capital fusese făcut. Tanguy nu găsea practic niciodată cumpărători pentru picturile lui Cézanne pe care cerea între patruzeci și o sută de franci. De data asta, au apărut cîțiva cumpărători. Imediat după deschiderea expoziției, „un bărbos foarte corpolent, tipul clasic de *gentleman farmer**, a cumpărat trei tablouri, acesta era Claude Monet"; colecționarul Pellerin, un bogat fabricant de margarină care n-avea încă Cézanne, a reținut unul dintre cele mai importante. Un necunoscut a plecat cu o minusculă natură moartă reprezentînd un borcan cu dulceață pe care plătise zece franci. Dar a mai fost încă ceva: modestele rezultate obținute la sfîrșitul socotelilor au fost de ajuns ca să-i încredințeze pe discipoli că avea

* Gentilom fermier (în engleză în original).

să sune în sfîrşit şi ceasul maestrului lor. Prestigiul negustorului a crescut considerabil după aceea şi lui i s-a încredinţat sarcina de a se ocupa de operele lor. Şi tot la el i-au dus de acum încolo pe cei cărora doreau să le arate opere de Cézanne. Tanguy murise la 6 februarie 1894. Tablourile scoase la licitaţie la Drouot de către văduva acestui om cumsecade au produs 14 621 de franci, o sumă serioasă pentru nişte persoane modeste pe vremea aceea. Rezultatul acesta onorabil s-a obţinut fiindcă, printre pînzele ce-i aparţineau, existau nişte valori „sigure" precum peisagistul Cazin, faimos pentru „melancolia lipicioasă a crepusculurilor sale". Un Manet de la Bordighera a atins trei mii de franci, dar şase opere de Gauguin s-au vîndut în medie cu o sută de franci fiecare, picturile lui Guillaumin, între optzeci şi o sută şaizeci. Un Pissarro a depăşit patru sute de franci lăsîndu-l mult în urmă pe Seurat: cincizeci de franci şi Van Gogh, treizeci. Cele şase picturi de Cézanne s-au vîndut între nouăzeci şi cinci şi două sute cincisprezece franci. Victor Choquet a cumpărat una şi Vollard pe celelalte cinci. Cel care făcuse evaluarea l-a felicitat pentru curajul său şi i-a acordat un credit pe care nu-l ceruse.

Pictorii de la *La Revue Blanche*, prietenii lui Jarry şi lui Fénéon au avut deci strînse legături cu Vollard. Mai tîrziu, maniile lui aveau să-i îndepărteze pe inoportuni şi să ascută pofta colecţionarilor ceea ce pare a-i fi descurajat pe prietenii săi din vremea aceea. Totuşi, născut în 1865, avea vreo treizeci de ani, era ursuz, mojic, morocănos şi manifesta deja tendinţa spre somnolenţă. Puţin mai tîrziu (1905), Bonnard îl va arăta aproape adormit, cu pisica pe genunchi, şi Picasso, în portretul cubist (1909), va reprezenta într-o manieră uimitoare chipul său semeţ cu rictusul de dispreţ.

PIVNIŢA

De la numărul 39 la numărul 41 al străzii Laffitte sînt trei paşi, iar de acolo la numărul 6 pe

Scanned with OKEN Scanner

aceeaşi stradă, cinci sute de metri, dar e mai ales clădirea care, prin dimensiunile sale şi prin faptul că era aproape de bulevard, constituia un stabiliment mai funcţional. Vollard a amenajat subsolul destul de vast ca să încapă în el o bucătărie şi o sufragerie. Apollinaire a descris pivniţa cu lespezi şi pereţii daţi cu var. În acest „mic refectoriu monahal", fără nici un tablou pe pereţi, negustorul a dat, între 1900 şi 1908, dejunurile şi dineurile despre care s-a vorbit atît de mult. Apoi, a părăsit pivniţa, ajunsă, după părerea lui, prea umedă. Meniurile, gătite cu răbdare, se compuneau adesea din pilaf de pasăre şi alte mîncăruri din insula Réunion. Printre musafirii obişnuiţi se aflau dealtfel şi compatrioţi de-ai negustorului: Léon Dierx, „Prinţul poeţilor", şi fraţii Leblond, pe-atunci porniţi să cucerească capitala. Cézanne, după ce începuse să vină din nou la Paris, a mers uneori, Renoir, Forain, Degas, Redon, mai des. Curînd, afară de pictori şi colaboratorii revistelor avansate, au fost văzuţi acolo colecţionari, oameni politici şi oameni de lume. Unul dintre tablourile lui Bonnard se intitulează *Pivniţa lui Vollard*. În jurul mesei foarte încărcate cu sticle de vin de Bordeaux, sînt aşezaţi Forain, Redon, contele Kessler şi nişte doamne cu pălării extravagante. Apollinaire a povestit — mai bine decît stăpînul casei — un eveniment important ce-a avut loc la dineu. „În pivniţa din strada Laffitte s-a compus acel *Grand Almanach Illustré* (al lui Moş Ubu). Toată lumea ştie că Alfred Jarry e autorul textului, Bonnard al ilustraţiei şi Claude Terrasse al muzicii. Iar cîntecul e compus de domnul Ambroise Vollard... În seara în care a creat aproape tot ceea ce conţine această operă demnă de Rabelais, Jarry i-a înspăimîntat pe cei care nu-l cunoşteau, cerînd după cină borcanul cu pikles pe care l-a mîncat cu lăcomie[14]."

Prudentul Vollard cîştigase deci bani. Se pare că avusese un mare talent în a descoperi şi cumpăra ieftin nişte opere ce atinseseră încă de pe atunci o anumită cotă, cele de Manet de pildă. Loviturile sale, pe care le-a povestit cu comple-

Scanned with OKEN Scanner

zenţă, dovedesc o reală vioiciune a spiritului susţinută de o reală îndîrjire. Dacă ne luăm după anumite scrisori de Gauguin, nu respecta deloc angajamentele încheiate. După ce-l cunoscuse pe pictor în timpul ultimei şederi la Paris a acestuia, i-a scris în Tahiti în 1896, poate la sugestia lui Degas, asigurîndu-şi exclusivitatea producţiei sale pentru trei sute de franci pe lună. Banii îi trimitea cu indolenţa sa obişnuită, dar mai ales a scăzut din ele sumele plătite deja după cum spune el, ceea ce Gauguin a contestat.

Dar nu era destul să fii o persoană care cumpără bine şi plăteşte prost, mai trebuia să posezi şi fonduri. Ca atîţia specialişti ai artei contestate, Vollard s-a ocupat şi el de piese ce se vindeau mai uşor: de impresioniştii deja „acceptaţi", atunci cînd putea să-i găsească ieftin, şi de opere mai convenţionale. Apollinaire a fost ecoul rumorii, evident răuvoitoare, conform căreia regreta de a nu fi rămas la Henner, la Lefebre şi la prietenii lor:

Je marche pour tout c'qu'on me propose
Laprade, Marquet, Manzana,
Leurs toiles n'sont pas couleur de rose;
J'eusse préféré vendr'des Bonnat.
Mais j'march', que voulez-vous, j'suis marchand
La fortune vient en marchant.*

Acest refren, ce mai avea un cuplet de aceeaşi inspiraţie, se cînta pe melodia *Miroşi a mentă.*

Fapt e că Vollard a cumpărat din abundenţă şi în chip măreţ. A fost şi editor de gravuri şi de albume ilustrate. În 1904, s-a dus într-o dimineaţă să-l vadă pe Picasso în strada Ravignan

---

* Accept tot ce mi se propune / Laprade, Marquet, Manzana / Picturile lor nu sînt în culori trandafirii; / Aş fi preferat să vînd picturi de Bonnat. / Dar accept, ce vreţi, sînt negustor / Faci avere mergînd (adică acceptînd). Ultimele două versuri marchează un joc de cuvinte, intraductibil în română, între *marchand* (negustor) şi *marchant* (mergînd) care în franceză se pronunţă la fel. În cazul de faţă, avînd sensul folosit şi în română de „a marşa" din argoul francez. (N. Tr.)

Scanned with OKEN Scanner

și a cumpărat vreo treizeci de pînze de toate dimensiunile cu două mii de franci, sumă ce i s-a părut pe atunci, fabuloasă artistului. Tot atunci, pictorul — pe care prietenul său Canals îl învățase să lucreze în acvaforte — gravase *Masa frugală* și niște planșe inspirate din viața circului. Un fost comunard, Delâtre, care imprima gravurile tuturor pictorilor vremii, scosese un tiraj mic după ea, pe care Sagot, cel dintîi negustor al lui Picasso, se străduia să-l vîndă fără prea mare succes.

Clovis Sagot fusese salutat de către Apollinaire ca un „Moș Tanguy al tinerilor pictori de astăzi". E adevărat că era un articol necrologic unde calificativele sînt fără consecințe. Se pare totuși că acest neînsemnat negustor din strada Laffitte știa să aprecieze foarte just noile și strălucitoarele talente ce începeau să se manifeste la Paris. Lipsit de bani, făcea sacrificii ca să cumpere de la tinerii artiști, de la Picasso în special, căci întîlnirea cu acesta a fost marele eveniment din viața sa. Într-o zi, povestește tot Apollinaire, ca să rotunjească suma necesară pentru a cumpăra tablouri de la el, Sagot s-a dus să-și amaneteze lanțul de la ceas. „Nu știu dacă l-a scos, dar știu că nu l-a mai pus apoi." Fiu al unui brutar, refuzase să se ocupe de brutărie, ducîndu-se la fratele său Fernand, negustor de gravuri din 1881. Clovis, despre care s-a spus că a fost o vreme clovn, fapt ce nu s-a dovedit, s-a despărțit curînd de fratele său negăsindu-l destul de receptiv la noile curente. El e cel care l-a făcut pe Léo Stein să cumpere primul său Picasso: un desen. Vedea astfel cu regret cum pleacă lucrări excelente „căci știa că vindea capodopere sub valoarea lor"[15].

Cînd a murit Sagot, în 1913, la vîrsta de cincizeci și nouă de ani, Vollard a achiziționat paisprezece planșe gravate de Delâtre, le-a transpus în oțel și a publicat un tiraj destul de important cu titlul *Saltimbancii*. Tirajele lui Vollard au fost adesea neprecizate. Astfel că nu se știe cîte replici în bronz există după *Nebunul*, acel admirabil cap din perioada albastră. Cerea să se execute fontele

Scanned with OKEN Scanner

pe măsură ce se comandau, fără a le numerota vreodată. Vollard a fost acuzat, pe bună dreptate, de a nu fi acordat prea multă atenţie executării cărţilor sale. Nu ezita să recurgă la oricare text pentru a folosi nişte gravuri pe care le comanda sau le avea mai demult în sertarele sale. Aşa că a ilustrat *Les Mimes des Courtisanes* (Dialogurile curtezanelor) de Lucian cu scene din anumite case de Degas. Şi de aceea tinerele persoane au drept unic veşmînt nişte ciorapi negri, emblemă, la sfîrşitul secolului trecut, a femeilor ce-şi făcuseră din dragoste o profesiune. Totuşi, a scos una dintre cele mai frumoase cărţi de pictori din vremea noastră: *Parallèlement*, ilustrată cu litografiile executate de Bonnard special pentru poemele lui Verlaine şi trase în acel roz de culoarea smeurei. Albert Skira mi-a povestit cum, tînăr fiind, într-o zi de mare leftereală, s-a dus să-l viziteze pe Vollard cu speranţa de a-i vinde un exemplar din cartea ce i-o tipărise lui Mallarmé, ilustrată de Matisse, carte demnă din toate puntele de vedere de cea precedentă. După cîteva mormăieli de aprobare, bătrînul negustor a propus un schimb. Skira a făcut haz de necaz spunîndu-şi c-ar putea plasa mai uşor una din cărţile lui Vollard decît pe-a sa. S-au dus în depozit unde maldărele de exemplare nevîndute ajungeau pînă în tavan şi a devenit astfel, în 1933, proprietarul unui exemplar din *Parallèlement* nevîndut din 1900.

SĂ PICTEZI LA PARIS, SĂ VINZI ÎN ALTĂ PARTE

Numeroase anecdote sînt mărturii ale încetinelii lui Vollard în ceea ce priveşte vînzarea. Cu toate acestea, făcuse destule afaceri, vreo zece ani cît a stat în strada Laffitte, pentru a intra, începînd din 1908, în ceea ce domnul Pascal Pia a numit „perioada lui de digestie". Dobîndise banii ce-i permiteau să-şi mărească stocurile şi să trateze clienţii de sus. Aceştia ar fi fost mai rari dacă

Scanned with OKEN Scanner

francezilor nu li s-ar fi alăturat şi nişte străini, care aveau să devină repede numeroşi.

Paul Durand-Ruel a renunţat curînd de a se mai duce în America. Lăsînd în seama fiilor săi grija asta, şi-a reluat turneele prin Europa. Mai existau pe continent şi alte instituţii la fel de retrograde ca Institutul, Belle-Artele, juriul Salonului; puterea lor asupra carierelor artistice şi publicului nu mai aveau aceeaşi forţă însă. Şi, în special, în Europa de nord, s-a extins un spaţiu de acţiune favorabil. În 1884, s-a înfiinţat la Bruxelles Grupul XX. Atîţia artişti (printre care şi Ensor şi Van Rysselberghe) reuniţi pentru a organiza în fiecare an o expoziţie la care fiecare membru va putea invita să participe un pictor sau un sculptor la alegere. Rodin, Whistler, Sargent erau printre primii invitaţi. Cum Durand-Ruel venise să arate nişte tablouri într-un hotel din Bruxelles, Monet, Renoir, Monticelli şi Odilon Redon au fost invitaţi la manifestarea din 1886. Avocatul Octave Mauss, secretarul Grupului, s-a devotat fără a obosi cauzei picturii celei noi. Împreună cu Verhaeren şi Edmond Picard, va publica *L'Art Moderne*, căreia Félix Fénéon, devenit în 1887 corespondentul parizian al revistei, îi va consacra unele din cele mai importante articole asupra neoimpresionismului.

În alte părţi, debuturile sînt mai puţin strălucite decît în ţara asta de veche tradiţie picturală. În 1883, Jules Laforgue se află la Berlin, ca lector al împărătesei Augusta. Viaţa artistică i se pare dintre cele mai neinteresante. Nu sînt decît patru negustori de tablouri. Poate nu ştie, că înainte cu vreo cincizeci de ani, cam tot atîţia erau şi la Paris. Alături de tatăl lui Paul Durand-Ruel nu se mai aflau decît Alphonse Giroux, Biroux şi Susse. Şi mai erau pe deasupra şi negustori de culori, făceau rame, fiind negustori de bibelouri sau turnători ca Susse, ce mai e încă, completîndu-şi cu banii de pe chirie rarele afaceri făcute cu vînzările. La acest punct, mărturia lui Paul Durand-Ruel ne face să visăm: „Dacă vindeam puţine tablouri, în schimb... închiriam multe. Nu

Scanned with OKEN Scanner

vă miraţi, aşa era... Tinerele femei din marea burghezie nu duceau o viaţă mondenă: cîntau la harpă, făceau tapiserii; şi pictau. Cum n-aveau ambiţia să inventeze, ele copiau. Dar ca să copiezi, trebuia să ai un model, noi le închiriam modelul"[16]. Înmulţirea galeriilor, importanţa personalului de care dispuneau: vînzători, arhivişti, casieri, scribi ne demonstrează dezvoltarea Franţei şi evoluţia obiceiurilor începînd cu domnia lui Ludovic Filip. Atunci cînd Laforgue se află la Berlin, oraşul, care are un milion de locuitori, e încă foarte aproape de austera capitală prusacă de altădată. Sînt puţini negustori de artă, dar nu-s nici buni creatori: „Piciorul nemţoaicei nu-i o legendă. În pădure, cel al amazoanelor îţi atrage atenţia. Dar cine să le încalţe bine la Berlin? Nu se află nici un cizmar bun... După cum nu se află nici un croitor bun. Acea duzină de persoane elegante pe care o are Berlinul se îmbracă la Paris sau la Londra". Cu toate acestea, din cele trei galerii una şi primise lecţia lui Durand-Ruel, aceea a lui Gurlitt. „Un bărbat tînăr încă, foarte inteligent şi care e la curent cu ceea ce se întîmplă dincolo de graniţe. Dugheana e strîmtă, dar se fac acolo din cînd în cînd expoziţii bune... Îndrăzneală memorabilă, s-a putut vedea la el o expoziţie a impresioniştilor francezi"[17].

Stimulate de dinamismul trepidant al tînărului imperiu, lucrurile au să meargă foarte repede la Berlin şi în celelalte capitale ale fostelor state germane. Din primii ani ai secolului nostru, numeroase muzee organizează regulat expoziţii cu opere impresioniste, neoimpresioniste sau de tineri. Şi cumpără, în mod liberal, artă avansată. Conservatori, colecţionari, negustori vin neîncetat la Paris. În ajunul celui dintîi război mondial, Montparnasse, care a înlocuit Montmartre, e încă un sat, dar e un sat internaţional şi „sofisticat", precum avea să fie Saint-Tropez peste douăzeci de ani. În galeria sa din Düsseldorf, remarcabilul negustor Alfred Flechteim proiecta, pentru sfîrşitul lunii iulie 1914, o expoziţie a cafenelei Dôme ca un omagiu adus celebrei cafenele de la răspîn-

Scanned with OKEN Scanner

tia străzilor Vavin şi Raspail. Există motive care să ne îndreptăţească a crede că nu a fost inaugurată niciodată. Merita totuşi omagiul, dacă ne luăm după Apollinaire: „. . .Clientelă de obişnuiţi, oameni bogaţi, esteticieni din Massachussets sau de pe malurile Spreei. . . aici s-a hotărît admiraţia care se va manifesta în Germania pentru cutare sau cutare pictor francez. Gloria lui Géricault, Courbet, Seurat, sau a Vameşului Rousseau n-au avut de suferit de pe urma discuţiilor estetice ale germanilor milionari de la Dôme“ [18].

Cît priveşte pictura impresionistă, ea cucerise, ca şi ceea ce există mai înţelept după ea, nu numai Europa şi America, în concluzie lumea toată, dar şi domeniul mai eterat al „lumii mari“. O altă expoziţie, prevăzută pentru vara anului 1914, avea să fie anulată pentru motive independente de voinţa organizatorilor. Consacrată picturii secolului XIX, urma să reunească la ducele de Westminster, la Grosvenor House, opere de Ingres, Delacroix şi Corot, şi de-ale tuturor impresioniştilor şi de Cézanne. Regele şi regina Angliei acceptaseră să patroneze manifestarea ale cărei profituri urmau să fie destinate unei opere de binefacere indicată de regină. Din comitetul de organizare făceau parte contesa Greffhüle (aceea din Proust), bogatul Auguste Pellerin, prinţul de Wagram şi vicontele de Canson. Lista colecţionarilor se citeşte precum un Gotha de avangardă „admisă“: Denys Cochin, Duret, Alphonse Kahn, Nemes, Pellerin, Sainsère, Jules Strauss, Viau, Mrs. Potter Palmer, Wagram şi nişte negustori ca Durand-Ruel, Kelekian, Roland Knoedler şi fraţii Bernheim, al căror rol a fost important la pregătirea evenimentului ce n-avea să aibă loc.

PRINŢ POET ŞI SPECULANT

Astfel, nu numai impresioniştii, dar şi Cézanne, Van Gogh şi Gauguin îşi dobîndiseră titlurile lor de noblețe. În acelaşi timp, unii neprofesionişti cumpărau operele acestor pictori cu scopul de a le

Scanned with OKEN Scanner

specula. Primul care a acţionat astfel pare a fi fost într-adevăr acel prinţ de Wagram din Comitetul Expoziţiei de la Londra. Nu era un speculant ca oricare altul. Ca elev la Saint-Cyr, fusese fascinat de poezia lui Rimbaud şi Mallarmé. Fiind în garnizoană la Saint-Mihiel, se întorcea în capitală de cîte ori putea, „spărgîndu-şi mereu cauciucurile maşinii pe şoseaua aceea îngrozitoare care lega Metz de Paris“[19]. La 25 de ani, în 1908, adunase o colecţie în care erau nu mai puţin de treizeci de Courbet, cincizeci de Renoir, patruzeci şi şapte de Van Gogh, douăzeci şi opt de Cézanne, patruzeci de Monet, douăzeci şi şase de Sisley, douăzeci de Pissarro, zece Puvis de Chavannes, unsprezece Degas, doisprezece Manet. Fără îndoială că ridicarea sensibilă a preţurilor la pictura impresionistă constatată pe vremea aceea l-a împins pe Wagram să se asocieze cu fraţii Bernheim, la începutul anului 1907. Peste cîteva luni se despărţea de ei cu mare tărăboi, intentîndu-le un proces în care-i acuza de a fi supraevaluat stocul ce-l aduseseră ei. Afacerea, teribil de încurcată, s-a terminat fără ca ei să fie judecaţi, suscitînd multiple discuţii. Apollinaire a luat în chip viguros partea acelui „gentilom al literelor“ în *Je dis tout*, hebdomaderul destul de suspect la care colabora pe-atunci. Se pare că într-adevăr nedreptatea era departe de a fi acolo unde voia s-o vadă „tînărul prinţ amator al impresioniştilor şi şofer“, cum l-a calificat Marcel Proust într-una din piesele de bravură cele mai celebre din *La Recherche*. Fapt e că Wagram — ucis pe front în 1918 — şi-a dat concursul la expoziţia de la Londra organizată de fraţii Bernheim[20].

În luna aprilie ce a precedat războiul, donaţia Issac de Camondo făcea să intre la Luvru, afară de Manet şi prietenii săi admirabil reprezentaţi, un Van Gogh, un Lautrec, cinci picturi şi patru acuarele de Cézanne. Cu optsprezece luni mai înainte, la licitaţia după decesul lui Henri Rouart, o pictură de Degas, nişte *Dansatoare la bară*, atinsese considerabila sumă de 435 000 de franci, alta, *Repetiţia de dans*, 150 000, în timp ce pastelul *La*

Scanned with OKEN Scanner

modistă s-a vîndut cu 82 000 de franci, iar mai multe picturi — printre care şi *Pe plajă* (National Gallery de la Londra) — au atins sau au ajuns aproape la cifra de 100 000 de franci. Un Manet frumos, *Lecţia de muzică*, a fost plătit cu 120 000 de franci de Roland Knoedler şi revîndut la Art Institute din Chicago. La licitaţia Manet din 1884 nu obţinuse decît 4 400 de franci. *Bustul unei femei goale* a rămas în familie nefiind vîndut pentru 97 000 de franci şi *Plaja*, în care îi vedem pe soţia şi pe fratele artistului întinşi pe nisip, a fost adjudecată la 80 000. Există la Muzeul din Hamburg *Aleea călăreţilor din Bois de Boulogne*, de Renoir, care atinsese cifra de 95 000 de franci, cel mai important Cézanne nedepăşind 18 000. Cu toate acestea majoritatea publicului refuza încă să-i accepte pe aceşti pictori — mai ales în Franţa, unde arta instituţionalizată exercita o influenţă dominantă asupra opiniei şi în stat. De unde şi violenţa anumitor articole, chiar în ajunul Marelui război, de unde şi preţurile atît de ridicate ale unor tablouri academice.

GLORIA VIENEI

În toate ţările, rigiditatea structurilor sociale, cea mai severă respectre a constrîngerilor „victoriene", coexistau cu o efervescenţă a inteligenţei, a moralităţii, a sentimentului, suscitînd prodigioase dezbateri. Aşa era în Europa şi în America — la München şi în celelalte oraşe germane, la Paris şi la Londra — la Petersburg unde un obscurantism cras şi o represiune ce-şi devansase epoca constrîngeau majoritatea la divagaţii şi acţiuni politico-sociale, în timp ce un mic număr îşi găsea refugiu în divagaţiile şi acţiunile estetice. Numai de vreo zece ani se recunoaşte întru totul că Viena a fost, cam de prin 1880 pînă în 1914, un loc extraordinar de întîlniri şi creuzetul atîtor idei majore ale secolului nostru. E greu de crezut că un număr atît de mare de creatori dintre cei mai fecunzi, în arhitectură, filozofie, artă, muzică şi

Scanned with OKEN Scanner

literatură, au putut să se exprime în același timp într-un același loc. Ar fi prea lung să-i înșirăm pe toți, să ne mulțumim a-i cita doar, printre pictori, pe Klimt, Schiele și Kokoschka.

În această nouă Europă a Luminilor al cărui centru important este, în materie de artă, Parisul, tinerii creatori nu cunosc deloc acel profund sentiment al singurătății atît de greu îndurat de vîrstnici. Daniel-Henry Kahnweiler (o să-l citățm adesea), după ce-și inaugurase galeria, la începutul anului 1907, prezentînd niște fovi, se devotează neobosit cubismului, ale cărui prime încercări au loc tot în același an. Curînd are clienți: Herman Rupf, un prieten personal, americana Gertrude Stein care posedă deja picturi de Picasso în apartamentul ei din rue de Fleurus — unul din polii de atracție din Montparnasse —, Sciukin, istoricul de artă ceh Vincent Kramar, germanul Wilhelm Uhde, un propagandist fervent, francezul Dutilleul ale cărui tablouri sînt păstrate azi, cu multe altele, de nepotul său Jean Masurel lîngă Roubaix. Nu poate fi încă vorba de profituri materiale dar nici nu ai impresia că se predică în deșert. În toată lumea, cîteva sute de persoane se entuziasmează pentru cubism, fapt cu atît mai remarcabil cu cît marii pictori ai mișcării încetaseră să mai participe la saloanele pariziene ce găzduiau pictura contemporană: Salonul de Toamnă și Salonul Independenților.

UN SCURT ZBOR

Mai multe fapte dovedesc rapiditatea cu care evoluează o fracțiune a publicului, neînsemnată încă, pe cale de a spori în așa măsură încît să poată constitui o piață. Între 5 și 8 iunie 1912, croitorul Jacques Doucet lichidează la Hôtel Drouot superba sa colecție de artă franceză de la sfîrșitul vechiului regim. Nu se știe încă, dar o face fiindcă vrea să-și schimbe pielea. Prețurile extrem de ridicate constituie dealtfel în relațiile de la om la om niște termeni buni de apre-

Scanned with OKEN Scanner

ciere a schimbării survenite în gustul pentru secolul XVIII. Se plătesc 700 000 de franci pentru un Perroneau, 400 000 de franci pentru *Portretul Doamnei Grant* de Vigée-Lebrun, numai 111 000 de franci pentru *Focul de arme* de Fragonard, intrat la Luvru cu donaţia Beistegui, şi care valorează astăzi mult mai mult decît celelalte două. Senzaţia la Paris e cu atît mai mare cu cît croitorul se preface că nu-l mai interesează cum evoluează lucrurile. În timpul celor patru zile, se află la Saint-Germain unde joacă golf, un sport încununat de prestigiul şicului englezesc la apogeu pe atunci precum farmecul slav. Circulă nişte zvonuri contradictorii, cele mai persistente fac caz de un necaz provocat lui Bernstein: o femeie iubită ar fi fost ucisă într-un misterios accident de vînătoare. În realitate, Doucet se săturase de ansambul adunat în reşedinţa sa recent construită ca să-l adăpostească. Licitaţia a produs aproape paisprezece milioane de franci. Doucet a cumpărat lucrările pictorilor Şcolii din Batignolles şi ale postimpresioniştilor, apoi a trecut repede la Henri Rousseau, Matisse, Brâncuşi, la Picasso şi la prietenii săi.

De acum încolo, Lumea a treia a artei avansate este — fără să folosim un eufemism — o lume pe cale de dezvoltare. La 17 februarie 1913, se inaugurează la New York o expoziţie a cărei influenţă asupra sensibilităţii şi artei în America avea să fie imensă: *Armory Show*. Numele i se trage de la o armurărie, singurul loc destul de vast ca să poată adăposti imensa cantitate de opere prezentate. Oficial era *International Exhibition of Modern Art*, organizată de un grup de artişti ce considerau acţiunea generoasă şi lucidă a fotografului Alfred Stieglitz prea mărginită la o elită. O mie o sută de tablouri, sculpturi şi desene figurau în catalog — după unele relatări erau acolo, în realitate, aproape o mie şase sute. Majoritatea organizatorilor se simţeau atît de apropiaţi de Şcoala din Paris încît expresionismul nu figura decît sub forma unor gravuri de Munch şi a unei pînze de Kirchner, o singură operă de Kandinscky

Scanned with OKEN Scanner

ilustra existența grupului „Der Blaue Reiter" și futuriștii italieni lipseau cu desăvîrșire. Arta contemporană pariziană, de la Matisse la Brâncuși trecînd pe la Rousseau, fovi, cubiști, Duchamp, Picabia și Delaunay, era din abundență și magnific reprezentată. Organizatorii doriseră să arate evoluția al cărei apogeu de moment îl constituia arta tinerilor creatori. Erau acolo Goya, Ingres, Courbet, Daumier, cu titlu de referință, dar începînd cu impresionismul, toate personalitățile importante și toate tendințele erau bine reprezentate. Cîteva cifre sînt edificatoare pentru amploarea manifestației: erau acolo patruzeci de opere de Redon, douăsprezece de Gauguin, paisprezece de Van Gogh și opt de Cézanne. Un Cézanne, *Colina săracilor*, a fost achiziționat de Metropolitan Museum la închiderea expoziției. Matisse avea nu mai puțin de douăsprezece picturi și desene, Picasso șase picturi și un desen, ansamblul prezentînd etapele evoluției pictorului. Din toate operele expuse, aceea despre care s-a vorbit cel mai mult, inspirîndu-i în special pe caricaturiști, a fost *Nudul coborînd o scară* de Duchamp. După New York, expoziția a fost transportată la Chicago, apoi la Boston, stîrnind aceleași proteste și atrăgînd aceleași mulțimi. Unii vizitatori, uimiți de ceea ce văzuseră, aveau să-și consacre întreaga viață apărării artei moderne în America: Walter Arensberg, a cărui colecție face din muzeul de la Philadelphia unul din cele mai bogate din lume în privința operelor secolului XX, Lillie P. Bliss, care a constituit baza Muzeului de Artă Modernă din New York, și alții.

La 2 martie 1914, tot la Drouot, are loc o altă licitație. Nu mai e vorba, ca la Drouet, de fastuoasa colecție a unui nabab, ci de una alcătuită, cu fonduri comune, de un grup de amatori. La inițiativa lui André Level, care avea să ajungă mai tîrziu director la Galerie Percier, în 1904, s-au asociat mai mulți tineri ca să cumpere „artă contemporană". Pentru a putea forma colecția aceea stăpînită în comun sub denumirea de „Pielea de urs", fiecare din ei plătea 250 de franci pe an,

Scanned with OKEN Scanner

avînd dreptul la cîte o parte — 3 000 de franci în total. Girantul asociaţiei, Level, propunea achiziţiile acceptate de aderenţi după aprobarea unui comitet restrîns. Mijloacele modeste le interziceau unele achiziţii. Totuşi, Level şi prietenii săi au putut cumpăra de la violoncelistul Schnéklud portretul său executat de Gauguin, după prima sa călătorie în Oceania. Ei au oferit 300 de franci; animatorul unei mari galerii, al cărui nume Level nu-l dezvăluie, nu voia să depăşească două treimi din suma aceea. Au achiziţionat şi o mică pictură de Van Gogh, *Flori într-un vas*, „într-o delicioasă armonie de mov şi verde susţinută de pata portocalie a unei flori“[21]. Au cumpărat pictura cu 500 de franci, în 1908, de la Vollard. Motivul acelei afaceri, atît de avantajoase pentru „pielea de urs“, Vollard l-a dezvăluit mult mai tîrziu: „Renoir, pe care-l vedea adesea, nu-l putea suferi pe Van Gogh şi-l dezgustase şi pe el în asemenea măsură încît îl făcuse, într-un fel, să soldeze picturile lui. Explicaţia dată de Level e cu totul în maniera Ursului din Réunion. Atribuirea temporară a operelor achiziţionate se făcea prin tragere la sorţi; se înţeleseseră ca acestea să aibă loc la zece ani după înfiinţarea societăţii. Conştienţi de faptul că valoarea unor opere crescuse, societarii hotărîseră ca 20 la sută din suma ce se va realiza la vînzarea acestora să se atribuie artiştilor. Pentru întîia oară aveau să apară la licitaţie nişte tablouri ale artiştilor din tînăra generaţie a fovilor şi cubiştilor. Catalogul, conţinînd o sută patruzeci de numere, e interesant din trei puncte de vedere: Pe de o parte ne arată care era proporţia achiziţiilor de lucrări la modă şi pline de farmec: Willette, Chéret, Bottini — cronicarul barurilor elegante —, douăsprezece lucrări de Constantin Guys, pe care le mai puteai cumpăra încă cu cîteva zeci de franci la începuturile asociaţiei, în ciuda prestigiului conferit de gloria afirmată de Baudelaire. Una dintre ele, *Cuplul la plimbare* — un desen mare în tuş — fusese împinsă pînă la 2 150 de franci de André Level care dorea s-o păstreze. Iar pe de altă parte, marja „erorii“ inerente oricărei colecţii cu opere de tineri

Scanned with OKEN Scanner

este — aşa cum trebuie să fie în mod firesc — foarte mare. Unde sînt Biette, Braut, Dufrénoy, Duvieux, Flandrin, Girieud, Grass Mick, Hervieu, Hillairet, Lacoste, Lehman, Ottman, Verhoeven? Cîţi colecţionari, cîţi negustori, cîţi conservatori n-ar trebui să înveţe pe de rost lista asta şi s-o recite în gînd înainte de a-şi afirma convingerile. Unele opere fuseseră achiziţionate de la nişte artişti care se bucuraseră de un mare prestigiu mai înainte de a fi daţi uitării (provizoriu?): doamna Marval, Jean Puy, Laprade, alţii avuseseră un mare ghinion ca H. de Groux şi marele Filiger. Iată, în sfîrşit, achiziţiile datorită cărora „Pielea de urs" avea să intre în istoria artei acestui secol: zece picturi de Matisse, douăsprezece de Picasso, pe lîngă toţi ceilalţi reprezentanţi ai acestei importante perioade — Bonnard, Cross, Derain, Van Dongen, Dufy, Maillol, Marquet, Sérusier, Redon, Utrillo, Valloton, Vlaminck, Vuillard. Să menţionăm că nu se află nici o pictură de Braque şi nici o operă cubistă printre cele de Picasso. Totuşi, André Level pomeneşte în prefaţa catalogului de evoluţia pictorului în nişte termeni pe care Apollinaire îi va aproba: „Şi un altul a desăvîrşit o operă considerabilă... mai înainte de a fi sedus de frumuseţea abstractă, celebrată de Platon, a planurilor şi a liniilor, şi de a se lansa ca iniţiator în acest domeniu la urmărirea descoperirilor a cărei importanţă încă nu poate fi evaluată".

În ansamblu, operele tinerilor au ajuns la nişte preţuri mai mult decît onorabile. Matisse şi Picasso, mai ales al doilea, fiind obiectul supralicitărilor ale căror consecinţe s-ar fi simţit mai curînd dacă n-ar fi fost război. O mică, dar superbă, natură moartă de Matisse a ajuns la suma de 5 000 de franci. Celelalte preţuri oferite la lucrările aceluiaşi pictor erau pe jumătate, dar supralicitarea de la natura moartă depăşise sumele oferite pentru Gauguin şi Van Gogh (4 000 şi 4 200 de franci). Toate lucrările de Picasso s-au vîndut bine, guaşele, acuarelele, pastelurile au depăşit cu mult o mie de franci, în timp ce cea mai importantă pictură în ulei de Utrillo n-a depăşit

Scanned with OKEN Scanner

400 de franci. Au uimit mai ales două supralicitări. Tot Level — care se hotărîse să lase să plece acel Matisse după ce va fi ajuns la suma de 5 000 de franci — a plătit două sute de franci în plus pentru *Cele trei olandeze*, o guașă pe carton din 1905 a lui Picasso. Iar negustorul Tanhauser din München a împins pînă la 11 500 de franci un alt Picasso — *Scamatorii* — o admirabilă pictură care se află astăzi la National Gallery din Washington. Umbla zvonul că ar fi dat bucuros și dublu, lucru ce a avut asupra spiritelor un efect pe care ni-l putem închipui ușor. Dar n-au mai avut deloc timp să vadă urmările acestor fapte, căci se apropia vacanța, care a fost mai scurtă ca de obicei.

Scanned with OKEN Scanner

Partea a doua

COMERŢUL DE IERI

Scanned with OKEN Scanner

1.

SPRE LUMEA NOASTRĂ

După ce ucisese destui oameni ca să fie considerat, de către contemporani, conflictul cel mai ucigaş din Istorie, apoi să poată fi comparat cu cel care i-a urmat, cel dintîi război mondial s-a sfîrşit. În timpul ostilităţilor, tranzacţiile, în Europa, n-ar fi depăşit operaţiile de rutină mărginite la pieţele naţionale dacă n-ar fi avut loc nişte achiziţii ale elveţienilor şi scandinavilor investind în opere de artă o parte din beneficiile ce decurgeau din afacerile groase făcute cu ţările beligerante. Numai America rămînea un centru activ de negoţ. La începutul anului 1917, guvernul francez, neliniştit de imensele pierderi de aur şi de valută provocate de război, a cerut comercianţilor care aveau legături în Statele Unite să facă tot posibilul ca să realizeze acolo afaceri importante. Astfel Jacques Seligmann, însărcinat cu o misiune, s-a îmbarcat în ianuarie pe un vapor spaniol. În acelaşi timp, un lot de opere de artă, în stare să-i tenteze pe marii colecţionari, era încărcat pe un alt vapor neutru. Pînă atunci, firma sa americană lucrase cu stocul ce se afla pe loc. Nimeni nu se sinchisea că se trimiteau nişte obiecte de artă extrem de importante pe oceanul Atlantic, care era teatrul unui război submarin intens, impotriva căruia pavi-

Scanned with OKEN Scanner

lioanele neutre nu ofereau decît o protecţie limitată[1].

De data asta, totul s-a terminat cu bine. Seligmann a vîndut repede cinci desene superbe de Fragonard, un Clodion, nişte sculpturi în bronz italiene importante din Renaştere, portretul *Elisabeth de France*, pictat de doamna Vigée-Lebrun, o tapiserie cu fire de aur şi alte piese pe gustul vremii. Chiar adăugînd *Friguroasa* de Houdon, un bronz provenind de la Castelul Bagatelle şi alte obiecte, totalul tranzacţiilor nu trebuie să fi atîrnat prea greu în balanţa socotelilor Franţei. E adevărat că numeroşi colecţionari au sprijinit intrările de valută, contribuind, aşa cum numai americanii ştiu s-o facă, la diferite opere de ajutorare a victimelor de război.

Mai era încă război atunci cînd, cincisprezece luni mai tîrziu, într-o luni 6 mai 1918, a început prima licitaţie Degas de la galeria Georges Petit. Atmosfera era posomorîtă în Paris. Se aştepta o nouă şi foarte puternică incursiune inamică ce-avea să survină, într-adevăr, puţin mai tîrziu. Cîteva tunuri de calibru mare şi nişte avioane bombardau capitala. Numeroasele depeşe privind Rusia erau în general contradictorii fără a fi mai liniştitoare din pricina asta. Eforturile disperate ale Austriei de a se ajunge la pace erau considerate a fi nişte manevre. Statele Unite venind în ajutorul aliaţilor, numai prezenţa trupelor americane din ce în ce mai numeroase te făcea mai optimist. Parisul îşi organizase de multă vreme viaţa lui de capitală în război. Cinematograful ocupa un loc important printre spectacole. Era moda filmelor în episoade, se anunţa *Misterele Parisului:* primul episod, *Rodolphe* şi *Regina se plictiseşte;* al doisprezecilea şi ultimul episod, *Regina se distrează.* Sub cele două aspecte suverana Pearl White. Nişte rafinaţi citeau *Du côté de chez Swann*, dar evenimentul literar îl constituia publicarea lui *Nemesis* de Paul Bourget. Succesul romanului *La Vie héroïque de Guynemer* (*Viaţa eroică a lui Guynemer*) de Henri Bordeaux (tiraj 28 de mii) şi al romanului *A Salonique sous l'oeil*

Scanned with OKEN Scanner

des Dieux (*La Salonic sub ochiul zeilor*) de Jean-José Frappa (tiraj 14 000) se impuneau. La concertele lui Pasdeloup de la Cirque d'Hiver, se asculta muzică franceză: Berlioz, Lalo, Franck, Saint-Saëns, Albert Roussel. Moartea lui Georges Ohnet fusese un eveniment şi, fiind centenarul lui Marx, s-au legat de „infima minoritate care persistă să dorească a celebra în plin război acest poligraf prusac". Se urmărea procesul *Bonetei roşii*. Pe calea presei, ca şi azi, lamele Gillette, petrolul Hahn, produsele Nestlé îşi afirmau grija ce o purtau umanităţii.

COLECŢIA DEGAS

De fapt, cele patru strigări ale celei dintîi licitaţii erau o diversiune binevenită pentru gîndurile mohorîte ale momentului. Degas nu se sinchisise vreodată să deschidă o uşă dar, într-o lume unde „spiritele" le deschideau pe toate, răspunsurile sale violente ar fi fost de ajuns ca să-l facă cunoscut. Preţurile mari obţinute pentru unele tablouri de-ale sale făcuseră ca numele lui să ajungă pînă la marele public. La vîrsta sa foarte înaintată fascinase Parisul. Îl întîlneai, rătăcind aproape orb, singur sau însoţit de rarii tovarăşi pe care-i tolera, fiind comparat cu Homer, Oedip sau cu regele Lear. Un fel de nebună din Chaillot căreia i s-ar fi atribuit geniu, deci o dimensiune tragică. Imediat după moartea lui, moştenitorii au hotărît să vîndă operele şi colecţia sa. S-a început cu colecţia, care a fost oferită la galeria Georges Petit, în 26 şi 27 martie 1918. Cu ocazia aceea, Armand Dayot avea să-l evoce în *L'Illustration* pe cumpărătorul Degas: „Era foarte cunoscut şi foarte temut de negustorii de tablouri. Îi străbătea un fior de teamă şi de orgoliu cînd îl vedeau trecînd pragul magazinului. Examina rapid, oferta era scurtă şi imperioasă şi negustorul ceda fără rezistenţă, aproape totdeauna învins de viguroasa siguranţă a celebrului vizitator, cu un soi de resemnare respectuoasă"[2].

Scanned with OKEN Scanner

În același mod și la licitație, a achiziționat un ansamblu de opere ce făcea din el unul din marii colecționari adevărați ai vremii sale. Pe lîngă două opere de El Greco, mai poseda cincisprezece tablouri și treizeci și trei de desene de Ingres, treisprezece tablouri și cincizeci și șase de acuarele sau desene de Delacroix, opt tablouri și douăsprezece pasteluri de Manet. Cu excepția lui Monet, avea opere de toți impresioniștii, opere de Cézanne, de Gauguin, de Van Gogh. În majoritatea cazurilor, adjudecările au depășit cu mult prețurile fixate. Astfel pe *Sfîntul Ildefons scriind după dictarea Fecioarei* de El Greco Roland Knoedler a plătit 82 000 de franci, aproape de trei ori prețul cu care s-a început licitația. Dealtfel o sumă atît de mică ne-ar putea surprinde azi, dar nu trebuie să uităm că pe-atunci El Greco mai părea încă un fel de păcăleală. Tot Knoedler, dar acționînd pentru National Gallery din Londra sau pentru Tate Gallery, a cumpărat cu 80 000 de franci (dublînd evaluarea) portretul acelui *Baron de Schwitter* de Delacroix, cu 270 000 cele două portretele ale *Soților Leblanc* de Ingres și cu 32 000 mai puțin rîvnitul *Roger eliberînd-o pe Angelica*. Și portretul acelui *Domn de Pastoret* de Ingres a fost adjudecat la 90 000 de franci. Din 1971 se află la Art Institute din Chicago după ce aparținuse multă vreme familiei David-Weil. Delicioasa mică pictură în ulei de Delacroix, *Apartamentul contelui de Mornay*, a fost plătit cu 22 000 de franci pentru Luvru. Operele lui Manet au avut prețuri mari. Fragmentele lipite pe pînză ale *Execuției lui Maximilian* au ajuns la 23 200 de franci după ce începuseră de la 6 000. Tabloul reconstituit poate fi văzut la National Gallery, după cum la Luvru se poate vedea celebrul pastel reprezentînd-o pe *Doamna Manet pe o canapea* care, adjudecat la 62 000 de franci, a ajuns să dubleze prețul inițial. În ansamblu, tablourile pictorilor mai recenți, lucrările lui Cézanne și în special cele zece opere de Gauguin, s-au vîndut foarte bine.

Scanned with OKEN Scanner

Dar atenţia a fost atrasă în special de licitaţia atelierului, care a început la 6 mai. În duminica din ajun, şase mii de persoane au venit la galeria Georges Petit. Cu cîteva zile înainte de prima şedinţă, se anunţase că numărul patru din catalog nu va apare la licitaţie. Era vorba de *Portret de familie*, cunoscut astăzi mai ales ca *Familia Belleli*, cumpărat de Musées Nationaux cu 400 000 de franci. În *Le Temps* (din 7 mai), s-au transmis felicitări pentru achiziţia făcută. După ce primele strigări produseseră aproape şase milioane de franci, redacţia ziarului a găsit de cuviinţă să consacre evenimentului un editorial pe prima pagină. Articolul atacă mai întîi pe cei care „sub o formă umanitară şi lacrimogenă" s-ar revolta fiindcă se dau „sute de mii de franci pentru nişte bucăţi de pînză proastă cînd există atîţia săraci, atîtea mizerii de alinat, atîtea văduve de pensionat, atîţia orfani de hrănit". Sentimentalii aceştia au fost puşi la punct imediat datorită unui argument pe care evoluţia obiceiurilor nu ne va mai permite curînd să-l folosim în forma sa brutală: „Într-o societate fără lux şi lipsită de activitatea economică pe care-o determină, săracii vor fi şi mai nenorociţi". Ansamblul textului reflectă într-adevăr părerea acelor posesori luminaţi ai vremii: „Ceea ce şochează profund lumea despre care vorbim e faptul că opera unui artist se vinde tot atît de scump ca un colier de perle, un mantou de zibelină, un cal de curse sau pur şi simplu, o întreprindere bună de comerţ... Sînt indignaţi că frumuseţea valorează mulţi bani pentru că în străfundul conştiinţei nu fac deloc caz de ea. Raţionamentul lor patetic nu dezvăluie deci dragostea pentru umanitate ci ura pentru artă. Dovadă faptul că-şi găsesc o consolare în ideea — dealtfel exactă — că numeroşi cumpărători nu observă deloc calitatea intrinsecă a acestor pînze şi pasteluri pe care le achiziţionează la nişte preţuri vertiginoase, ci joacă la o bursă ca pentru cafea, terenuri sau minele de aur".

Scanned with OKEN Scanner

Lumea de la Georges Petit, totalul, aparent, considerabil al supralicitărilor constituiau un chilipir pentru arsenalul propagandei, care pîndea neîncetat elemente noi. „Dăm astăzi în detaliu supralicitările care vor demonstra nemților că la Paris, viața nu s-a oprit în loc" se citea în *Le Figaro* din 10 mai. Fuseseră propuse trei sute treizeci și șase de tablouri, pasteluri și desene. Știm că multe altele aveau să figureze la licitațiile următoare. De fiecare dată cînd un număr considerabil de opere ale unui singur artist sînt vîndute la licitație, dispersarea lor e mai dificilă. Unele piese au ajuns la prețuri mari, altele, neatingînd prețul sub care proprietarii nu voiau să vîndă (preț de rezervă), au rămas la ei — ceea ce în jargonul sălilor de licitație se numește „răscumpărarea". De fapt, dacă ne-am lua după René Gimpel[3], operele lui Degas fuseseră, înainte de licitație, cumpărate în secret de la moștenitori de frații Bernheim, Durand-Ruel, Jacques Seligmann și Vollard. Deci acești parteneri au răscumpărat loturile care n-au atins prețul de rezervă. Numai Jacques Seligmann a luat înapoi șaptezeci și unu de loturi, pe care avea să le scoată din nou la licitație, la sfîrșitul lunii martie 1921 la New York, unde cei trei foști asociați le-au achiziționat la prețuri mediocre. Nu era încă momentul cel mai potrivit. Editorialul din jurnalul *Le Temps* citat cu privire la licitația pariziană menționa într-adevăr în concluzie: „Am auzit la expoziția lui niște cuvinte care nu mai lasă nici o îndoială asupra acestei chestiuni. De pildă, un domn îmbrăcat elegant își exprima cu glas tare regretul că Degas n-a lăsat prin testament ordinul de a se arde totul".

Cît privește negustorii, ei n-au avut de gînd să ardă nimic. Tratînd cu familia, nu ignorau deloc riscurile ce și le asumau prin achiziția unui asemenea stoc gigantic: mai mult de o mie cinci sute de piese au trecut în total pe la galeria Georges Petit. Celelalte trei licitații au avut loc după Armistițiu, a cincea și ultima, prevăzută, a fost anulată. Firește că procedeul de a cumpăra conținutul unui atelier de la moștenitori ca apoi să-l

Scanned with OKEN Scanner

scoţi la licitaţie pe numele tău poate fi contestat, cu atît mai mult cu cît trei dintre cei patru parteneri iniţiali (Vollard, Durand-Ruel şi fraţii Bernheim) figurau la licitaţie ca experţi ce au depus jurămînt. Dar să nu facem morală. Achiziţionînd un stoc considerabil de opere, a căror valoare va creşte considerabil, negustorii aceştia manifestau un remarcabil gust al riscului. Suma plătită pentru ansamblul atelierului era pe cît se pare mult inferioară sumelor ce se vor cere începînd de atunci. Trebuia totuşi să faci faţă unei investiţii importante şi mult mai puţin sigure decît pare retrospectiv. Vremurile erau nesigure, părerile, în ciuda tuturor, încă reticente. Părăsind asociaţia, peste doi ani, Jacques Seligmann era mult mai dispus decît partenerii săi să dea ascultare vorbelor acelui vizitator elegant de la galeria Georges Petit.

LUMEA NESIGURANŢEI

Ceea ce păruse normal atît de multă vreme, nu mai era normal într-o lume transformată total: imperii prăbuşite, victorii de scurtă durată, precaritate a noilor state, tulburări etnice, economice, sociale. Totuşi, cu excepţia Rusiei, capitalismul supravieţuise pretutindeni. Condiţiile în care avea să se exercite de acum încolo contraziceau toate preceptele pe care se bazase conştiinţa burgheză. Aceste condiţii noi erau: inflaţia, instabilitatea raporturilor între monede, zădărnicia împrumuturilor de stat, revendicările sociale, mărirea impozitelor, controlul schimburilor. Rodajul s-a făcut cu preţul unor erori usturătoare. La sfîrşitul anului 1919, René Gimpel vinde cu 500 000 de franci unui colecţionar din New York portretul lui *Gabriele Sforza* de Bartolomeo Veneto. Cu opt ani înainte, îl cumpărase de la senatorul Crespi din Milano cu 400 000 de franci, ceea ce echivala cu 80 000 de dolari. Afacerea făcută la un an după armistiţiu nu mai reprezenta decît 60 000 de dolari la noul curs de schimb. Unii financiari înţe-

Scanned with OKEN Scanner

leg că, plătind în rate niște tablouri importante, vor beneficia de scăderea rapidă a unor monede. Unii negustori nemți vor avea dificultăți din pricina acestui gen de tranzacții încheiate juridic în mărci, iar unii francezi vor avea grijă să nu facă aceeași eroare, atunci cînd francul va fi amenințat la rîndul său. Curînd negustorii de artă vor fi tot atît de puternici ca și agenții de schimb foarte bine informați. Un lucru necesar într-o Europă în care valutele cîștigătorilor, ca și aceea a învinșilor vor fluctua după inflație, după atacuri speculative și planuri de redresare.

Nimic din toate acestea nu va împiedica ivirea unei perioade de foarte mare expansiune, după o criză gravă dar scurtă. De fiecare dată cînd lumea trece printr-o euforie a dinamismului economic, se crede în principiu că nimic nu va putea atinge avîntul producției și al schimburilor. Ar fi de prost gust ca negustorii de artă să fie mai puțin optimiști decît contemporanii lor: toate merg foarte repede și foarte bine pentru ei. Comerțul tinde a se modifica în raport cu situația generală și, deoarece se afirmă curentele constatate deja înaintea ostilităților, pictura e din ce în ce mai apreciată, recurgîndu-se la experți, constatîndu-se și o evoluție a atitudinii față de „moderni". Au murit niște colecționari de talia lui Frick și Benjamin Altman. Dispariția unui cumpărător important e totdeauna un eveniment cu consecințe pentru un comerț a cărui îngustime constituie una din caracteristicile lui principale, dar sînt numeroși amatorii ce supraviețuiesc și nu lipsesc milionarii gata să preia ștafeta. George Blumenthal, Julius Bache, John D. Rockefeller Jr., Joseph Widener, Erickson, Mackay, Otto Khan, Huntington, Kress sînt printre clienții mari ai acestei perioade. Unii din ei, ca Bache sau Huntington, începuseră să colecționeze înainte de război și și-au mărit viteza, iar alții sînt noi în acest domeniu. Ritmul afacerilor e vioi, cifrele lor importante. În mai 1919, René Gimpel se distrează cîteva zile să noteze vînzările în *Jurnalul* său:

Scanned with OKEN Scanner

„5 mai — Am vîndut un Houdon lui Laylard Blair cu o sută douăzeci de mii de dolari. E portretul în marmură al lui Huc de Miromesnil.

7 mai — Am vîndut *Şcolarul* şi *Fetiţa cu pisica* de Drouais Roussel lui E. J. Berwind cu două sute de mii de dolari.

13 mai — Am vîndut *Scrisoarea de dragoste* de Fragonard lui Jules Bache cu două sute cincizeci de mii de dolari".

Peste trei ani, vorbeşte cu un confrate despre afacerile lui Wildenstein, fostul său asociat. De la Fragonard la Pater, de la Maître de Flémalle la Greuze, la Nattier, Clodion, Pajou, estimează la cinci milioane de franci aur beneficiile unui an care nu e decît în luna septembrie. În 1927, Gimpel, tot în preţiosul său *Jurnal*, menţionează că Joe Duveen a vîndut, luna trecută, opere de patru milioane de dolari lui Henry Huntington căruia îi mai vînduse de două milioane în octombrie. Personaj original şi magnat al căilor ferate, Huntington cumpăra pentru casa din Los Angeles care avea să ajungă muzeu.

UN EFORT SPIRITUAL

Mai mult chiar decît înainte de război, clienţii particulari au de gînd să îmbogăţească prin testament sau donaţii muzeele din oraşele lor, din universităţile şi din statul lor. Clădirile se construiesc sau li se adaugă aripi şi etaje noi. Au asemenea dimensiuni, încît pare imposibil să le vezi vreodată tixite. Şi totuşi a fost necesar ca majoritatea acestora să fie de mai multe ori extinse de atunci încoace. Un soi de febră cuprinsese America, ce se limitează la nişte cercuri sociale bine determinate, dar unora nu le e teamă s-o compare cu fervoarea constructorilor de catedrale din evul mediu. Dar asemănarea nu constituie o dovadă. Totuşi e adevărat că eforturile purced de la vo-

Scanned with OKEN Scanner

inţa de a acţiona în domeniul spiritual. Reclădind cu nişte pietre numerotate cu grijă mînăstiri romanice, acumulînd capodopere importate, se pare că luptă împotriva „materialismului" unei societăţi ale cărei realizări prodigioase marchează triumful unui spirit scientist şi mecanicist. Aceasta e o temă de reflecţie arzătoare cu numeroase întrebări şi răspunsuri contradictorii!

Pictura americană a fost mai întîi ca aceea engleză, apoi nişte artişti cu inspiraţia mărginită vor arăta vînătorii, pescarii, vapoarele cu zbaturi, canoele ţării noi. Chiar şi atunci cînd moda îşi va pune pecetea ei, nu se va putea face altceva decît nişte opere naive şi fermecătoare. Henri Rousseau, Vameşul, n-a trecut pe acolo. Dar avea să vină şi ziua în care toate „ismele" din Europa vor influenţa într-o rapidă succesiune „creatorii" lumii noi. Cînd treci din sălile atît de pline de capodoperele secolelor XIX şi XX în cele cu picturi americane, de la Metropolitan Museum din New York sau Art Institute din Chicago, te cuprinde curînd descurajarea. Cu excepţia onorabilă a lui Whistler şi Mary Cassatt (atît de inegală şi ea), tot ceea ce ţi se arată acolo provine de la cele mai proaste artificii de şcoală, iar numeroasele metode de a recurge la nişte teme „americane" nu sînt nici ele mai convingătoare.

Dar vîntul bate aşa cum îi place. Totdeauna a existat în America o poezie şi o literatură profund autentică. Tocmai după cel dintîi război mondial, cei mai buni dintre tinerii scriitori se află la Paris atraşi de libertatea intelectuală din Montparnasse şi de preţurile mici. Vor rămîne profund americani şi, în această calitate, îşi vor exercita influenţa pe care o cunoaştem asupra literaturii franceze. Debussy, Sravinsky şi Ravel au recunoscut foarte curînd influenţa jazului. Mai înainte de oricare alta, cinematograful american s-a afirmat ca o artă nouă. Cu toate acestea, *businessmen*-ii şi universitarii aşteaptă promovarea „umanistă" a ţării lor de la muzica, opera şi artele plastice ale Europei şi Asiei. Pe măsură ce statele de frontieră sînt defrişate, populate, indus-

Scanned with OKEN Scanner

trializate, ce creează acolo noi muzee, căci ambiguitatea persistă şi va persista pînă astăzi. Acelor constructori care aveau să găsească o arhitectură, acelor ingineri care vor da lumii de azi configuraţia ei inumană şi grandioasă, li se propune să venereze nişte tapiserii din Renaştere, nişte comode Ludovic al XV-lea, nişte tablouri de Lorenzetti, de Manet şi de Picasso. Ceea ce corespunde unei nevoi, deoarece locurile de cult vor primi tot mai mulţi credincioşi, dar adăpîndu-se de la alte izvoare, se va afirma, mult mai tîrziu, arta americană ce avea să joace un rol atît de mare în creaţia contemporană.

Oricum, mişcarea se va amplifica neîncetat. În 1971, s-a sărbătorit centenarul muzeului Metropolitan din New York. Celelalte oraşe „vechi" ca Boston, Philadelphia, Chicago, Saint-Louis au de multă vreme muzeul lor. Dar cîte instituţii considerate astăzi printre cele mai bogate din lume au fost fundate sau au început să se contureze între cele două războaie — adică în cursul unei perioade de timp depăşind cu puţin zece ani, dacă ţinem cont de momentele cele mai negre ale marii depresiuni în timpul cărora aproape totul se oprise în aşteptarea unor zile mai bune!

Paralel cu achiziţiile, milionarii donează sau lasă mereu prin testament sume considerabile muzeelor care, dispunînd de fonduri personale, se vor afla — lucru nou — printre clienţii cei mai importanţi ai pieţii. Mai mult ca oricînd, marii bogătaşi consideră că a lucra pentru binele public constituie o datorie de stat. George Blumenthal, unul din asociaţii americani ai celebrei bănci Lazard, după ce s-a retras din afaceri, în 1925, îşi consacră dimineţile spitalului din New York pe care-l înzestrase grandios, fiind şi preşedinte al consiliului de administraţie. După-amiezile le consacră muzeului Metropolitan, unde are aceleaşi funcţii din 1934, după ce făcuse parte multă vreme din consiliu. Cu cîţiva ani mai înainte, donase muzeului un milion de dolari, iar prin testament îi va lăsa toate operele de artă anterioare anului 1720, pe care le posedase. Exemplele sînt

Scanned with OKEN Scanner

numeroase: la Detroit, la Cleveland, la Minneapolis, la Toledo, în California, peste tot, se consultă arhitecţii, se expun operele de artă în clădiri provizorii şi se cumpără, şi iar se cumpără. Pentru ca muzeele să poată funcţiona, e nevoie de nişte credite. Pe-atunci, faptul nu constituia o problemă — generozitatea inepuizabilă a acelor „*very rich*"* are grijă de toate. Afară de asta, s-au înfiinţat şi nişte „Asociaţii de prieteni". Prin cotizaţii, şi prin donaţiile pe care le provoacă la rîndul lor, aduc o contribuţie ce nu trebuie neglijată deloc la întreţinerea instituţiilor, ba chiar şi la bugetul de achiziţii. Iniţiatorii au de gînd să stimuleze curiozitatea, apoi şi gustul pentru artă în fiecare centru.

IMPORTUL SPECIALIŞTILOR

Donatorii puteau să-şi consacre o parte din timpul lor unor sarcini administrative şi să fie în consiliul muzeului unde hotărau în ultimă instanţă achiziţia vreunei opere. Marea majoritate dintre ei nu se considera competentă pentru a duce o politică de achiziţii, de conservare, de expoziţii. În primii ani ai secolului, J. P. Morgan, pe atunci preşedinte la Metropolitan, se ocupase cu recrutarea din Europa a unor personalităţi calificate. Şi astfel Bode, prestigiosul director de la Kaiser Friedrich Museum din Berlin, i l-a recomandat pe tînărul Valentiner, considerat a fi cel mai strălucit asistent al său. După New York, Valentiner a trecut la Detroit. Cînd a murit, în 1959, era directorul muzeului de la Raleigh, din Carolina de Nord, una din rarele instituţii artistice de stat care există în America. Era şi consilierul muzeelor din Detroit şi Los Angeles. Alături de Berenson, Max Friedländer, Roger Fry şi familia Durand-Ruel, va fi unul dintre experţii cei mai consultanţi ai vremii sale. Cînd Hitler va prelua puterea, printre numeroşii savanţi refugiaţi în Ame-

* Foarte bogaţi (în engleză în original).

Scanned with OKEN Scanner

rica se vor afla eminenţi specialişti în istoria artei. Predarea acestei discipline în universităţi va lua un nou avînt. Mai înainte, între anii douăzeci şi treizeci, se afirmaseră nişte personalităţi americane: Paul Sachs, al cărui curs de la Harvard avea să marcheze o generaţie întreagă de conservatori, Fiske Kimball, directorul muzeului din Philadelphia şi autorul unor remarcabile lucrări despre rococo, Charles Austin care, în cursul scurtei sale cariere, a dat dovadă de o siguranţă şi o mare originalitate a gustului, îmbogăţind colecţia acelui mic muzeu din Hartford în Connecticut.

În această perioadă, unii negustori aveau să acţioneze adesea în chip de consilieri la un muzeu sau altul. În această calitate şi în afacerile lor obişnuite, vor apela sistematic la experţi, adică la istorici de artă cărora „cunoscătorii" le-au cedat definitiv locul.

După celebrul istoric de artă german Erwin Panofsky, acea *„connaisseurship"* e ca un fel de „ureche" a melomanului care, împrospătată de memoria muzicală, judecă cu o perfectă siguranţă cutare interpretare sau cutare compoziţie — sau, şi mai mult, ca acel simţ al diagnosticului care, rafinat de practică, permite medicului să identifice boala imediat. Istoricul de artă fiind ca şi biochimistul sau specialistul în patologie experimentală hotărît să sesizeze prin cercetare natura, şi dacă e posibil, cauzele răului. Max Friedländer obişnuia să spună că orice istoric de artă competent devine cunoscător fără voia lui şi reciproc. Dar cumpărătorii, aproape toţi, se sinchisesc prea puţin de nişte consideraţii cu totul lipsite de sens pentru ei. Bogaţi, respectă banii cîştigaţi, în general cu greu. Ignoranţi, renunţă la calitatea de judecători, rezervînd, nu lipsiţi de optimism, această funcţie urmaşilor lor. Dar pînă atunci, achiziţiile pentru ei înşişi sau pentru colectivitate trebuie făcute cu competenţă. Recurgerea la certificate, o acţiune începută, după cum am văzut, încă de la începutul secolului, a devenit acum o obişnuinţă, chiar din cauza motivelor care au ge-

Scanned with OKEN Scanner

nerat-o. Efectul e irezistibil atunci cînd o hîrtie semnată de un profesor doctor e completată de o reproducere într-o lucrare cu multiple pagini. Mai aproape de noi, progesul tipografiei, ce permite editarea cărţilor ilustrate în tiraj mare la preţuri accesibile, generează o nevoie constantă de opere de artă pentru reprodus. Această stare de lucruri combinată cu interesul tot mai mare pentru tînăra pictură va permite unei întregi generaţii de colecţionari să participe la o beţie pînă atunci rezervată numai celor foarte bogaţi.

La cheremul afacerilor făcute sau pierdute, negustori şi experţi se află într-un anume moment în cutare sau cutare tabără. Tarifele lui Berenson sînt mari: ca să se cumpere un tablou sau să permită vînzarea unei lucrări cu avizul său, pretinde 25 la sută din beneficiu. Joseph Duveen, care a contribuit atît de mult la asigurarea prestigiului lui „Bi Bi" pe lîngă marii colecţionari, plăteşte ca şi confraţii săi. Succesorul lui Bode la Kaiser Friedrich Museum, Max Friedländer, nu cere decît donaţii pentru muzeul său. Condamnaţi să trăiască împreună, istoricii de artă şi negustorii sînt, precum doi soţi bătrîni, fără iluzii reciproce. Colportează nişte poveşti a căror exactitate nu mai are nici o importanţă după o jumătate de secol, dar care ne dezvăluie mentalitatea unui grup.

INTRIGI ŞI BÎRFE

Au existat întotdeauna oameni care au dus o viaţă extrem de activă, ocupîndu-se şi de achiziţionarea marilor opere de artă precum elveţianul Buhrle şi Giovanni Agnelli. Dar mulţi colecţionari sînt ca Frick care a început să cumpere, în stil mare, numai atunci cînd, după ce participase la fundarea lui U. S. Steel, renunţase la activitatea sa industrială mulţumindu-se să-şi gireze propria lui avere.

În cercurile în care protagoniştii sînt în general persoane de o anumită vîrstă — adesea fără ocupaţie — foarte bogate, deci capricioase şi tiranice,

Scanned with OKEN Scanner

regula jocului îţi permite tot ceea ce vrei să faci pentru a seduce nişte personaje atît de redutabile. În concluzie, un fel de atmosferă de curte, cu intrigile ei, cu geloziile ei stăruitoare şi bîrfele debitate ca să-l distreze pe suveran şi să-i mai potolească pizmele. După împrejurări, acţiunea se petrece în cutare sau cutare decor pe care-l cunoaştem: saloane, ale căror mobile ce poartă numere de inventar regal auziseră destule, mari hoteluri, pacheboturi. Poşta aeriană ia o mare amploare. În 1927, nu se afla decît nişte cabluri telegrafice sub Atlantic, dar radiotelefonul, în ciuda vuietelor, corespunde acelui simţ al urgenţei, cu precădere dezvoltat în gaşca artei, ca şi în toate găştile.

René Gimpel povesteşte despre bucuria zgomotoasă a lui Berenson cînd Bode a cumpărat pentru muzeul său un bust din ceară atribuit lui Leonardo şi fals în mod evident. „Bi Bi" nu-i ierta colegului său că emitea uneori cîte o părere asupra tablourilor italiene. Negustorul notează, fără să le pună totdeauna pe seama sa, alte poveşti care circulă: „Armand (nepotul lui) îmi povesteşte: «Negustorii din Berlin angajau cele mai frumoase dactilografe din oraş ca să le trimită să-i ceară certificate lui B. care era senil». Armand a văzut indiscutabilul expert scriind nişte atestări scandaloase, mirîndu-se cînd îl auzea spunînd: «Dar nu puteam refuza, fata avea picioare atît de frumoase!» Uneori Armand l-a văzut folosind pe acele certificate un limbaj sibilinic: «N-am văzut niciodată un asemenea Jan Steen». Astăzi aceeaşi comedie se continuă cu succesorul său Friedländer care e îndrăgostit nebuneşte de soţia unui negustor. Dacă s-ar culca cu el, s-ar termina repede, aşa că ea are grijă să nu-i desfacă bretelele. Cu aceste certificate se formează colecţiile americane!"

Despre modul cum s-au alcătuit atunci, despre dovezile care atestă vînzările importante, Gimpel are nişte idei precise: „Amatorul american este prada celei mai vaste excrocherii care s-a văzut vreodată: escrocheria cu certificat. Acum treizeci

Scanned with OKEN Scanner

de ani, americanul a cumpărat atîtea tablouri false încît după aceea a dorit nişte atestări. Anume pentru el s-au creat nişte experţi care au fost canonizaţi; negustorul lasă responsabilitatea în seama acestor iresponsabili, şi clientul nu mai ştie cui să se adreseze ca să i se facă dreptate. Astfel mă duc la Bache care plăteşte nişte preţuri enorme, dar e acolo un Bellini, un Botticelli, un Vermeer din Delft, trei tablouri vechi care nu aparţin acestor maeştri. La Ernest Rosenfeld, un profil de marmură de un sculptor ca Rossellino care e fals. Muzeul din Detroit are şi el un bust fals de marmură cumpărat de lamentabilul expert numit Valentiner. Toate astea sînt făcute în Italia. Americanul a cumpărat în puţin timp tablouri de zece milioane de dolari ale căror certificate nu pot fi justificate".

Părerea lui Gimpel merită a fi luată în serios. Admiră profund efortul întreprins pentru înzestrarea ţării cu muzee şi institute de cercetare. Încrederea în rezultatele la care te poţi aştepta e pe măsura celor mai optimiste preziceri americane. Cel mult poţi întrezări la el nostalgia unui timp, mai mult sau mai puţin legendar, cînd colecţionarii cu gust cumpărau cu încredere de la nişte negustori cunoscători.

E adevărat că la puţin timp după momentul în care scrisese aceste rînduri (1929) avea să izbucnească un scandal de false „sculpturi în marmură din Renaştere" cu care mulţi alţi cumpărători şi consilierii lor se lăsaseră păcăliţi. E adevărat şi că *Bustul unui tînăr* de la Julius Bache a încetat demult a mai fi atribuit lui Vermeer. Totuşi cazul acestui tablou ţine mai degrabă de aventura postumă a unui pictor căruia i se uitase pînă şi numele mai mult de două secole decît de cel al unei afaceri de păcăleală deliberată. Fusese cumpărat la Paris, în 1923, de către Duveen pe baza unui certificat dat de către De Groot. Cornelius Hofstede de Groot a lucrat aproape un sfert de secol (1907—1930) la un *Catalogue Raisonné de l'Oeuvre des plus Eminents Peintres Hollandais du XVIIe Siècle* (*Catalog ştiinţific al operei celor*

Scanned with OKEN Scanner

mai eminenți pictori olandezi ai secolului XVII) considerat încă fundamental, și stăruise în special asupra pictorului din Delft. În al său *Vermeer și Karel Fabritius* (ultima ediție revăzută din 1930), reducea la treizeci și patru numărul operelor recunoscute, adică foarte aproape (bineînțeles cu variante) de numărul acceptat astăzi. Thoré Burger, „inventatorul" lui Vermeer, în cartea lui apărută în timpul celui de al doilea imperiu, reținea șaizeci și șase din ele, Havard, în 1886, accepta încă mai mult de cincizeci. *Tînărul* se numără printre diferitele tablouri ce fac dovada unui fenomen ciudat survenit între cele două războaie. „E la modă să-l admiri mai presus de oricare alt pictor pe Vermeer", scria André Gide în 1930[4]. Admirația pentru acest foarte mare pictor părea să dezlănțuie o adevărată aberație a simțului critic a cărui manifestare de pomină a fost afacerea Van Megeeren dezvăluită imediat după ostilitățile din 1939—1945.

Gimpel, în ceea ce îl privește, nici el n-a avut mai mult discernămînt decît mulți dintre contemporanii săi. Refuza *Tînărul (Tînăra?) cu bască roșie* din colecția Andrew Mellon, înzestrată azi cu un coeficient de certitudine suficient pentru a fi expus la National Gallery din Washington și făcea mare caz de un *Astronom* (odinioară acceptat de Thoré Burger) și de un *Menuet*. Cele două tablouri îi aparțineau și, deși credea că descoperise pe fiecare o semnătură, atît unul cît și celălalt au ajuns demult pe ultimele pagini ale catalogului științific, în partea aceea în care sînt enumerate falsurile.

CALITATEA ACHIZIȚIILOR, RIGOAREA CATALOAGELOR

Remarcabilă de fapt e calitatea achizițiilor americane din perioada aceea în ciuda „escrocheriei cu certificat" facilitată de lipsa de discernămînt a multor colecționari și directori de muzee. Să acceptăm ca indicativă cifra de zece milioane de

Scanned with OKEN Scanner

dolari cheltuite „în puţină vreme" după Gimpel (1923) pentru achiziţionarea de falsuri. Să admitem — ceea ce e verosimil — că marea majoritate a fost uitată demult sau atribuită unor artişti mai neînsemnaţi. Dacă ne gîndim la numărul de opere superbe aflate de multă vreme în marile colecţii şi muzee ale Americii, ne dăm mai bine seama de amploarea achiziţiilor şi în definitiv de calitatea lor. Din cele treizeci şi una de opere de Vermeer considerate (provizoriu?) ca fiind „sigure", nouă se află în colecţii publice sau particulare americane. Cu excepţia acelui *Cap de fată* (colecţia Wrightsman), toate erau în Statele Unite înainte de cel de al doilea război mondial. Dacă adăugăm listei tablourile ce fac obiectul unor rezerve, totalul operelor considerate (provizoriu?) semnate ajunge la patruzeci, din care şaptesprezece sînt în Statele Unite. Toate, afară de tabloul de la Wrightsman, se aflau acolo înainte de 1940.

Colecţia Frick aşa cum o vedem azi e alcătuită din opere cumpărate de vechiul nostru prieten şi din cele achiziţionate după moartea sa datorită fondurilor lăsate în acest scop. Cu excepţia unora, ca acel Petrus Christus-Van Eyck ieşit dintr-o colecţie Rothschild în 1954, marile achiziţii sînt anterioare celui de al doilea război mondial. Dacă le-am enumera pe toate am pierde prea multă vreme. Să menţionăm numai că, afară de trei opere de Vermeer, există cîteva de Rembrandt printre care admirabilul *Cavaler polonez* şi *Autoportretul* din 1668, portretul lui *Sir Thomas Morus* de Holbein, portretul lui *Filip al IV-lea al Spaniei* de Velázquez, celebra operă a lui Bellini, *Sfîntul Francisc din Assisi în extaz*, şi altele ceva mai profane, nu mai puţin celebra suită de opere de Fragonard comandată de doamna du Barry pentru castelul din Louveciennes. Catalogul, foarte riguros alcătuit, nu menţionează, evident, tablourile ce putuseră fi scoase pentru a fi zvîrlite în pivniţă. Menţionează, în schimb, cu multă onestitate, atribuirile greşite şi restaurările nefericite. *La Serinette*, de pildă, tabloul lui Chardin dăruit de Ludovic al XV-lea

Scanned with OKEN Scanner

lui Marigny, care a fost apoi proprietatea lui Didot, a lui Vivant-Denon şi a ducelui de Morny, a intrat la Frick Collection în 1926. Examenul riguros efectuat în 1954, cu ocazia unei curăţiri, a confirmat ceea ce Thoré Burger şi fraţii Goncourt semnalaseră în secolul trecut, şi anume că se făcuseră retuşuri importante, mai ales la capul modelului. S-a presupus multă vreme că model a fost doamna Geoffrin, dar astăzi se presupune — cu oarecare prudenţă — că fusese Françoise-Marguerite Pouget, cea de a doua soţie a pictorului. Nu avem documente care să permită stabilirea cu certitudine că tabloul e într-adevăr cel comandat de către Coypel pentru rege şi expus la Salonul din 1751. Cum alte două versiuni — considerate autografe — figurează în nişte colecţii pariziene de la începutul secolului XIX, ne putem pune întrebarea — pe bună dreptate — dacă acea comandă regală se referea într-adevăr la tabloul de care ne ocupăm. Repictările semnalate de Thoré — mai importante decît cele constatate cu prilejul examenului din 1954 — s-ar putea raporta la una din cele două picturi, ceea ce ne pune pe gînduri. Pentru acest motiv trebuie să condamnăm oare achiziţia tabloului? Fără îndoială că nu. Asemenea intertitudini stimulează spiritul, ne dezvăluie complexitatea problemelor cu privire la origine, subiect etc., care se pot pune peste două secole, chiar dacă e vorba de o comandă regală. Acestea nu pun la îndoială autenticitatea unei picturi a cărei stare era cunoscută în momentul achiziţiei.

Frick Collection poseda două tablouri de David: *Portretul contesei Daru* (personajul lui Stendhal) şi portretul lui *A. B. Bruni*, un muzician din Piemont, binecunoscut elitei pariziene de pe vremea lui, intrat în colecţie cu vreo douăzeci şi cinci de ani înainte. Toate au fost bune pînă în 1962. În anul acela, negustorul-cunoscător Georges Wildenstein a publicat în *La Gazette des Beaux-Arts*, revista lui, la care era şi director, un articol intitulat „Un tablou atribuit lui David şi redat doamnei Davin Mirvault". Într-o demon-

Scanned with OKEN Scanner

straţie scurtă dar de necombătut, expunea cum — deoarece nu crezuse niciodată în atribuirea în general acceptată a portretului — ajunsese să caute prin documentele vremii argumente care să-i sprijine îndoielile. La Biblioteca Naţională se află un album în care sînt adunate nişte desene arătînd fiecare din lucrările trimise la Salonul din 1804. Obscurul Monsaldy le făcuse pe loc în vederea unei mari gravuri ce ar fi reprezentat ansamblul Salonului, care n-a mai fost făcută niciodată. Desenul consacrat portretului lui *Bruni* avînd numărul sub care fusese prezentat, era suficient să consulţi registrul Expoziţiei ca să afli că e opera unei eleve a lui David, Césarine-Henriette-Flore Mirvault căsătorită Davin. Acoperită de multă vreme de colbul uitării, aceasta avusese nişte succese onorabile şi, ca Bruni, participase la viaţa pariziană a epocii. Împreună cu soţul ei, „inspector la Parma", primea multă lume. Doamna Moitte, soţia sculptorului, povesteşte că „Mîncarea e mediocră acolo, vinul prost, lumînările miros urît. Doamna Davin-Mirvault cîntă şi Bruni o acompaniază la vioară".

Eroare de atribuire incontestabilă ce duce la degradarea tabloului dacă nu şi la acela a conservatorului. Dar eroare, aşa cum avea să se producă totdeauna în toate muzeele, în Europa sau în America. Pentru toţi — afară de cumpărător — erori fructuoase datorită cărora progresează istoria artei. Făcînd cu cîţiva ani înainte catalogul operelor franceze de la Metropolitan, domnul Charles Sterling dovedise în mod strălucit că foarte seducătorul portret al *Domnişoarei de Val d'Ognes*, atribuit tot lui David, este al unei alte eleve a pictorului *Horaţilor:* Constance Charpentier. În 1927, *Dans cîmpenesc* şi *Plantaţia din mai*, două opere necunoscute de Watteau, intrau la Luvru. Zadarnic le-am mai căutat astăzi. Ţinînd cont de importanţa achiziţiilor efectuate hotărît lucru, americanii nu par să fi acţionat mai puţin judicios decît alţii.

Scanned with OKEN Scanner

Catalogul colecţiei Frick e o mărturie interesantă asupra relaţiilor dintre negustori şi cumpărători şi asupra importanţei ce-o poate avea — am mai spus-o — un singur client pentru existenţa unei firme. Cea mai recentă ediţie (1968) menţionează o sută treizeci şi patru de opere, din care optzeci şi patru au fost achiziţionate de la Knoedler et Co. sau datorită serviciilor acestei firme. Duveen e mult în urmă cu cele nouăsprezece piese, toate pe tema vînătorii, la care Wildenstein înscrie şapte. Celelalte douăzeci şi patru de achiziţii au fost efectuate de la diverşi negustori sau particulari. *Cavalerul polonez* a fost cumpărat de la o castelană din Cracovia prin intermediul englezului Roger Fry care a avut cîndva relaţii oficiale cu Metropolitan Museum şi a păstrat totdeauna o legătură strînsă cu marii cumpărători americani, în special cu Henry Clay Frick. Lungă vreme profesor la Cambridge, Fry a contribuit mult pentru a face ca operele lui Cézanne, ale postimpresioniştilor şi arta ţărilor africane să fie apreciate de americani şi de englezi.

Adesea greu de atras, un client rămîne cu plăcere credincios unor relaţii ce ţin, mai mult decît în alte domenii, de afinităţile personale. Lui Frick îi plăcea să trateze cu Ronald Knoedler şi cu asociatul acestuia Roland Carstairs. Cînd magnatul din Pittsburg a murit, conservatorii Fundaţiei au continuat să întreţină legături privilegiate cu firma ai căror directori se schimbaseră de multă vreme. Numai în ultimii ani, după ce firma a decăzut, balanţa a înclinat spre alţi furnizori.

Limbuţia şi îndrăzneala lui Duveen nu-l atrăseseră decît parţial pe Frick. Sir Joseph apoi lord Duveen of Milbank (1933) a avut mai mare succes la Kress, Bache, şi mulţi alţii, mai ales soţii Huntington şi Andrew Mellon. După nişte debuturi obscure şi nu lipsite de experiente sordide, Arabella Duval Yarrington, văduva lui Worsham, se căsătorise, în 1884, cu Collis P. Huntington, principalul membru al grupului fondator al com-

Scanned with OKEN Scanner

paniei căilor ferate „Centrul Pacific". Acestuia îi plăcea să spună că nu cheltuia pentru el, pe an, mai mult de două sute de dolari. Dar foarte curînd a devenit proprietarul unei case somptuoase la New York şi al unui mic palat dintr-un sat vecin. Ceea ce însă nu era destul ca să impresionezi snobismul îndîrjit de pe Coasta de Est, care mai văzuse şi altele, aşa că Arabella şi-a transferat activităţile pe malurile Pacificului unde n-a avut mai mult succes. Şi ar fi rămas cu mari îndoieli în ceea ce priveşte promovarea socială pe calea banilor, dacă Duveen n-ar fi apărut la timp ca să-i deschidă porţile regatului artei. Cum, între timp, Collis murise, ea se căsătorise, în 1913, cu H. E. Huntington, nepotul şi moştenitorul lui. Nunta de care se ocupase Sir Joseph îi permisese să facă o demonstraţie a bunului său gust. De mulţi ani, dădea sentinţe fără drept de apel asupra rochiilor, accesoriilor şi bijuteriilor prezentate Arabellei. Tot el a achiziţionat în exclusivitate operele de artă ale cuplului. Soţul permiţîndu-şi să cumpere de altundeva un Reynolds înzestrat cu cele mai grozave certificate, Duveen l-a declarat fals, forţîndu-şi prietenul să intenteze un proces, i-a pus la dispoziţie mijloacele de a-l cîştiga, producînd un întreg arsenal de „dovezi" de care un avocat celebru, recomandat de el, a ştiut să se folosească.

DUVEEN LA LUCRU

Traversînd Atlanticul, în 1921, cu Duveen, totdeauna gata să-şi urmeze clienţii importanţi, H. E. Huntington, fălindu-se cu preferinţa lui pentru pictura engleză, a căzut în extaz în faţa unei reproduceri după *Blue Boy* ce se afla în apartamentul „Gainsborough" pe care-l ocupa împreună cu soţia sa la bordul Aquitaniei. Duveen, consultat, a declarat că ducele de Westminster, proprietarul capodoperei, nu va consimţi niciodată să se despartă de aceasta, pomenind ca din întîmplare cifra de şase sute de mii de dolari

Scanned with OKEN Scanner

repede prinsă de Huntington. Chiar de atunci, negustorul a considerat afacerea ca și făcută. Avea motive să creadă că, în momentul acela anume, preabogatul Westminster ar putea fi ispitit de o sumă considerabilă. Peste cîteva zile, ducea cu el, în schimbul unei sume ceva mai mare decît aceea indicată lui Huntington, acel *Blue Boy*, un alt Gainsborough și un Reynolds important. Informați telefonic de succesul „nesperat" al prietenului lor, Arabella și soțul ei au acceptat imediat să plătească șase sute douăzeci de mii de dolari, înainte de patruzeci și opt de ore, pentru privilegiul de a poseda efigia unui adolescent în costum albastru, fadă încă de-atunci din cauza nenumăratelor reproduceri. Cînd au văzut pînza, au fost decepționați; veșmîntul cromolitografiei de pe Aquitania nu avea tenta aceea ce bătea în vedere a originalului. Imperturbabil, Joe Duveen a declarat că o bună restaurare ar aduce culoarea la cea cunoscută, ceea ce s-a și întîmplat. Duveen a fost totdeauna partizanul unor restaurări susceptibile să redea tablourilor strălucirea lor inițială. Huntington nu mai plătise pînă atunci o sumă atît de importantă pentru o operă de artă. După o perioadă, rezonabilă dar destul de scurtă, După o perioadă, rezonabilă dar destul de scurtă, mentorul său i-a vîndut celălalt Gainsborough, *Poarta vilei*, și pictura de Reynolds. S-au ivit oarecare complicații în legătură cu pictura lui Reynolds, deoarece era portretul unei ilustre actrițe din secolul XVIII, doamna Huntington, lipsită de considerație pentru propriul ei trecut, era împotriva acestei profesiuni frivole. De fapt soții din California nu erau decît niște clienți importanți printre alții. Datorită lui Andrew Mellon și lui Kress, extravagantul Duveen avea să-și petreacă ultimii ani ai vieții sale pe cel mai înalt pisc, unde nu se simțeau deloc efectele celei mai brutale crize economice ale secolului. Mellon era din categoria marilor miliardari taciturni și discreți. Achizițiile de artă le făcea prin asociații Knoedler extrem de satisfăcuți de a trata cu el pe baza unui comision fix, un soi de înțelegere, ce i

Fîntînaru H. Necular

se părea meschin lui Duveen. În ceea ce-l privește pe Mellon, bancher și ministru de finanțe, nu-i plăcea deloc ceea ce se spunea pe socoteala viitorului membru al camerei lorzilor. Cînd citești lista șiretlicurilor folosite de Duveen pentru a intra în contact cu „adversarul" său și a-l seduce, ai impresia că te afli în fața unui mare actor ajuns la deplina posesiune a mijloacelor sale de exprimare. Să locuiești la hotelul Claridge din Londra, în același timp cu Mellon, era ușor pentru orice debutant. Să te afli singur cu el în ascensorul hotelului presupunea numai concursul unor servitori al căror secret Duveen îl cunoștea demult. Dar drumul pînă la parter era scurt și pentru a-l convinge pe tovarășul său să facă o plimbare la muzeu era nevoie de un talent cu atît mai mare cu cît bancherul s-ar fi lipsit bucuros de o întîlnire pe care o credea întîmplătoare. În sfîrșit, pentru a nu exploata succesul și a-i lăsa, încă cîțiva ani, pe cei de la ferma Knoedler să lucreze cu comision, trebuia să fii un adevărat strateg și să fii foarte stăpîn pe tine.

Cam pe la sfîrșitul anului 1920, sovieticii au declarat că vor vinde unele din tablourile de la Ermitaj. Interlocutorii pe care Duveen i-a găsit la Moscova erau de calibrul lui: prețurile lor erau pe măsura lui și ei nu se arătau deloc dispuși a ceda farmecului său cu ocazia unor lungi tîrguieli. Era mai bine să-i aducă la cunoștință lui Mellon cît de mult îl impresionase calitatea operelor văzute în timpul călătoriei, rezumîndu-se pentru moment numai la atît. După îndelungatele negocieri ale lui Knoedler, ministrul de Finanțe a cumpărat cu șapte milioane de dolari, în 1930—31, douăzeci și unu de tablouri de la Ermitaj. Lumina era verde, calea liberă. Duveen a intervenit și i-a vîndut lui Mellon, în anii următori, tablouri din ce în ce mai importante. N-ar fi fost omul pe care-l cunoaștem, dacă n-ar fi visat un plan ce depășea cu mult vînzările acelea, oricît de considerabile ar fi fost ele. Nu se știe prea bine cînd a fost adoptat de Andrew Mellon acel copil al spiritului său. Fapt e că, în 1934, Mellon a fost

Scanned with OKEN Scanner

dintr-o dată acuzat că dăduse o declarație incompletă a veniturilor sale cu trei ani în urmă, impozitele neplătite și amenzile ridicîndu-se la peste trei milioane de dolari. Cazul a fost adus la cunoștința instanței care avea competența să judece asemenea lucruri. Niciodată nu se glumise cu aceștia în America și guvernul Roosevelt instaurat nu de mult, în plin dezastru economic, nu era deloc dispus să aducă inovații la acest punct. În cursul dezbaterilor, fostul ministru republican a declarat că donase Trustului Mellon, chiar din 1931, niște tablouri reprezentînd o sumă mai importantă decît aceea reclamată de fisc. Trustul fusese fundat pentru nevoile cauzei, au replicat avocații părții adverse, subliniind că tablourile nu erau accesibile publicului ci se găseau la bancher sau în niște cufere. Clanul guvernamental nu era la capătul necazurilor. Fundația, a afirmat bancherul, nu arăta operele achiziționate deja căci acestea constituiau embrionul colecției Muzeului național, pe care el, Mellon, avea de gînd să-l construiască pentru poporul american în capitala Uniunii. A fost convocat Duveen pentru a dovedi că teza era adevărată. Și el a făcut-o cu întreaga sa putere de persuasiune stimulată de siguranța ce-o avea de a-și vedea realizat, în sfîrșit, visul nutrit de-atîta vreme: crearea unui muzeu demn de el... și de Mellon. Asigurîndu-l că locul fusese deja ales în centrul orașului, arătînd niște proiecte schițate cu creionul de un arhitect, s-a achitat minunat de sarcina lui.

În cei cinci ani cît a mai trăit, forța lui creatoare n-a scăzut deloc. S-a ocupat în special de două proiecte, al căror obiect era de fapt unic: National Gallery. Duveen a aranjat un apartament în imobilul din Washington în care Mellon își avea reședința. Astfel, după cum i-a explicat, va putea în orice moment vedea operele maeștrilor care-i erau destinate. Nici una n-a scăpat de la soarta aceea. Bancherul a venit să le vadă tot mai des în apartamentul amenajat și întreținut cu grija pe care negustorul știa s-o aibă pentru asemenea lucruri. Destul de repede, Mellon s-a hotă-

Scanned with OKEN Scanner

rît să le cumpere pe toate. Era vorba de patruzeci şi două de tablouri pe care a plătit douăzeci şi unu de milioane de dolari. În ziua aceea, în ciuda eroziunii monetare, nici o tranzacţie n-a atins o sumă atît de importantă. Duveen a înapoiat un milion două sute de mii de lire unei bănci engleze care i le împrumutase cu treizeci de ani înainte şi a putut constitui un fond destinat soţiei şi fiicei după moartea sa.

NATIONAL GALLERY DE LA WASHINGTON

Curînd Mellon şi-a anunţat oficial intenţia de a construi un muzeu pentru a-l dona naţiunii odată cu colecţia sa şi o dotaţie de cinci milioane de dolari. Preşedintele şi congresul au acceptat în martie 1937. Pope, arhitectul ale cărui schiţe fuseseră arătate la proces, a fost convocat de îndată. Lui Duveen îi plăcea mai presus de orice să supravegheze construcţia edificiilor somptuoase. A reuşit să-l convingă pe Mellon care, fiind împotriva ostentaţiei, nu voia să folosească marmura. Costurile edificiului au crescut astfel cu cinci milioane de dolari. Detaliu care nu l-a împiedicat pe Duveen să-şi impună părerea şi într-un alt domeniu. Financiarul se gîndea la un muzeu consacrat exclusiv picturii. Edificiul ce se construia avea numeroase rotonde şi alte spaţii adecvate pentru statui. Or Duveen, în 1930, cumpărase superba colecţie de sculpturi din Renaştere constituită încă din 1870 de Gustave Dreyfus al cărui nume, ca şi cele ale membrilor familiei, trebuiau să figureze — printre altele — într-o „Legendă de aur" a colecţionarilor. Acesta, dispunînd de mijloace modeste, ştiuse să se înconjoare de admirabile capodopere şi, refuzînd cele două milioane de dolari oferite de J. P. Morgan, le păstra într-un apartament cu agăţători fixate în tavan şi cu cornişe, de culoarea şocolatei, tipică pentru instalaţiile mic-burgheze ale epocii.

El a murit la începutul celui dintîi război mondial. Văduva şi copiii săi nutreau speranţa că

Scanned with OKEN Scanner

totul va merge la Luvru. În aşteptare, două din fetele sale au refuzat să se căsătorească pentru a nu se separa de scumpa lor colecţie. Cînd a dispărut şi mama la rîndul ei, a trebuit să se vîndă colecţia pentru a nu rămîne în stăpînire comună averea unei familii lipsită de bani. Donatello, Mino da Fiesole, Riccio neavînd o putere de atracţie prea mare pentru Luvru, Carle Dreyfus ce, printr-o ironie a sorţii de care fac mare caz romancierii proşti, era conservator la acel muzeu, s-a resemnat să vîndă colecţia în altă parte. Peste opt ani, Duveen, cumpărătorul, a reuşit fără mare greutate să învingă reticenţele cumătrului său, aşa că unele din cele mai frumoase piese ale colecţiei Dreyfus au regăsit un cadru ce poate fi comparat cu cele în care fuseseră mai întîi obişnuite.

Dar toate acestea nu ajungeau ca să umple un muzeu pe care donatorul său l-a dorit dintre cele mai mari, contînd pentru aceasta pe generozitatea legendară a compatrioţilor săi. Printre aceştia şi S. H. Kress, unul dintre magnaţii vînzării la preţ unic, era încă în măsură să facă nişte achiziţii importante în ciuda crizei. Secondat de fratele său mai mic, începuse să achiziţioneze la puţin timp după cel dintîi război. Chiar de la înfiinţare, Fundaţia ce-i poartă numele se distingea prin faptul că ea cumpăra opere de artă numai pentru a le instala în instituţiile ce existau deja. Începuturile întreprinderii nu prea fuseseră încurajatoare; încet-încet, criteriile celor doi fraţi au devenit mai riguroase. Cum se înconjuraseră de consilieri de valoare, îşi consacrau o parte din timpul lor ca să-şi perfecţioneze cunoştinţele artistice. Cu mult timp înainte ca Duveen să se ocupe de ei, cumpăraseră unele opere demne de a figura în muzeele mari unde se află astăzi. Vicleanul negustor nu ignora acest fapt cînd, cu doi ani înaintea morţii lui, s-a ocupat de S. H. Kress. Cu măiestria şi cu sîngele rece ce-l caracterizau odinioară pe cei mai experimentaţi duelişti, s-a folosit de una din acele lovituri de sabie căreia îi verificase adesea eficacitatea, apelul la spiritul de

Scanned with OKEN Scanner

competiţie. E greu de crezut că a spune: „Doar n-o să lăsaţi numele lui Mellon să domnească singur la National Gallery“ ar fi suficient ca să-l împingă pe Kress spre nişte achiziţii imense. Dar chiar aşa s-a şi întîmplat, faptul e cu atît mai remarcabil cu cît financiarul a refuzat totdeauna să-şi lege numele de instituţia pe care o fundase. Aşa cum subliniază biograful lui Duveen, acesta cunoştea foarte bine societatea, ştia că atîta vreme cît trăia Mellon, Kress nu credea a fi posibil ca el să devină clientul principal. Dar lucrurile n-aveau să întîrzie mult: bancherul a murit în august 1937. Din acel moment, partida ce s-a jucat de către cei doi supravieţuitori a fost foarte aspră. Lui Kress îi plăcea să se tîrguiască şi să ceară mereu sfaturi. Îi mai plăcea să facă şi tot felul de combinaţii ca să-l zăpăcească pe interlocutorul său: cît costă bustul fără cele trei tablouri, cît costă numai două tablouri fără bust? Dar Duveen, care nu era chiar aşa de uşor de zăpăcit, avea să spună în cele din urmă: „Credeam că atinsesem culmea norocului cu afacerea Mellon. Dar afacerea Kress mi-a umplut cupa pînă sus“. La puţin timp după aceea, Duveen avea să dispară la rîndul său. Cei care cred într-un destin ascuns al lucrurilor vor atribui — sau nu — o semnificaţie simbolică faptului că unul dintre puţinii mari clienţi care i-au supravieţuit a fost Kress sau faptului că, la fel ca Arabella Huntington şi alţii, el a murit orb.

După dispariţia lui Duveen, firma lîncezeşte. În cele din urmă, avea să fie cumpărată, acum vreo zece ani, de unul dintre cei mai hrăpăreţi colecţionari de astăzi, Norton Simon din California, foarte grijuliu să cumpere tablourile ce figurau încă în stoc.

CURBĂ DE VIAŢĂ

În total, afacerea, ridicată la gradul de reuşită de invidiat de către generaţia precedentă, nu va mai avea o viaţă activă decît vreo cincizeci de ani.

Scanned with OKEN Scanner

Unul dintre secretele meseriei fiind acela de a vinde la momentul potrivit, de a aştepta lunga maturizare a eforturilor îndelungi, am putea crede că numeroase firme au trei sau patru generaţii în urma lor. În ciuda unei idei preconcepute, longevitatea marilor afaceri este, în concluzie, destul de limitată. Jacques Seligmann moare în 1923, fiul său Germain preia ştafeta şi ştie să-şi menţină firma printre cele mai importante încă treizeci de ani, adaptînd-o la noile împrejurări. Astăzi, nici întreprinderea sa, nici cea apărută din afacerea prosperă condusă multă vreme de rude, nu joacă un rol de cea mai mare importanţă în comerţ. René Gimpel, care împinsese atît de departe afacerea moştenită de la părinţi, avea să moară în deportare. Unul dintre fiii săi se interesează de pictura cea nouă, dar magazinele lui de la New York şi Zürich nu sînt printre cele mai importante din acest domeniu. După un secol de existenţă, firma Knoedler a fost vîndută, în 1972, de către moştenitorii familiei cu acest nume. Fără a ţine măcar cont de lunga sa perioadă de gestaţie, Durand-Ruel et Co. a stabilit un record de invidiat de vreo sută treizeci de ani. Firma Bernheim-Jeune, a cărei protoistorie a fost aproape la fel de lungă, continuă, avînd în spatele ei un secol de la adevăratele debuturi, o activitate nu atît de intensă ce odinioară, dar totuşi reală. Moştenitorul celor trei generaţii, Alexandre Rosenberg, a sărbătorit, în 1976, centenarul unei firme tot mereu dinamice. Colin Agnew, dispărut în noiembrie 1975, ridicase pînă la cele mai înalte culmi reputaţia firmei de la Londra, moştenire a unei spiţe lungi.

Toate astea nu prea înseamnă mare lucru dacă ne gîndim la forţa afacerilor industriale, comerciale sau bancare, depăşind centenarul şi la dinamismul lor cuceritor. Firesc că unele dintre ele nu mai aparţin de multă vreme descendenţilor celor care le-au fundat, dar de la familia Rothschild la aceea a lui Rockefeller, trecînd firesc şi pe la alte litere ale alfabetului, lista familiilor ce controlează, în chip mai mult sau mai puţin

Scanned with OKEN Scanner

fericit, afacerile lor de vreun secol şi mai bine ar fi prea lungă de menţionat. Dacă ne gîndim în ce grad e implicată personalitatea în comerţul de artă, nu e de mirare, de fapt, că acei colecţionari din a patra generaţie nu găsesc în faţa lor pe moşteritorii celor care le vînduseră strămoşilor lor opere de Rembrandt sau de Watteau. Pentru acelaşi motiv, legăturile de familie, alianţele (Gimpel era cumnatul lui Ernest Duveen) care au jucat un mare rol în supravieţuirea întreprinderilor de comerţ, au prea puţin efect în comerţul de artă.

Într-o lucrare remarcabilă consacrată comerţului picturii, domna Raymonde Moulin a evocat legăturile de cult ce-i uneau pe marii negustori[5]. În ciuda grijei serioase pentru documentare, s-a înşelat totuşi şi ea, aşa cum se întîmplă atît de des cînd te porneşti pe aceste nisipuri mişcătoare. Ea citează, printre cele mai importante firme israelite, firma Knoedler. Or, cei care o dirijau, în timpul lungii perioade de glorie, aveau nişte criterii nesemite foarte riguroase. Din această pricină, au beneficiat, fără voia lor, de antisemitismul monden care, puternic mai întîi în America, avea să scadă în intensitate ajungînd pînă la cel de al doilea război mondial.

WILDENSTEIN

Există totuşi o afacere a cărei durată şi succes constituie excepţia ce confirmă regula în mod strălucit. Avînd exact o sută de ani, condusă de reprezentantul celei de a treia generaţii şi secondat de tinerii săi fii, este astăzi unica firmă a cărei activitate continuă în maniera grandioasă a celor mai importanţi negustori de artă de odinioară. Acest singur fapt ar fi suficient să-i confere tulburătorul prestigiu, pe care multe alte componente — printre care şi un anume dispreţ al publicităţii — îl accentuează.

Cînd s-a născut micuţul Nathan în 1851 la Terkersheim, în Alsacia, familia lui purta de la începutul secolului numele de Wildenstein[6]. Fusese

Scanned with OKEN Scanner

luat de la numele unui sat al provinciei, pentru a satisface dorinţa lui Napoleon de a-i vedea pe evrei luîndu-şi patronime. Cînd s-a anexat Alsacia, a optat pentru Franţa, instalîndu-se la Vitry-le-François unde se ocupă cu comerţul de ţesături. Într-o zi, din întîmplare, se pomeneşte însărcinat cu vînzarea unui tablou atribuit lui Van Dyck. Afacerea terminată în chip fericit îi dezvăluie vocaţia: avea să devină negustor de artă. În 1875, se instalează la Paris, mai întîi într-un apartament din Cité du Retiro unde face pe samsarul, apoi în strada Laffitte la numărul 56, într-o prăvălie a cărei chirie nu era totdeauna în stare s-o plătească la timp. Mai tîrziu avea să povestească cum aştepta să se întunece, ca să poată trece prin faţa lojei portarilor. Activitatea sa comercială la începuturile ei are uneori aspecte ale unei vieţi de boem. Dar Nathan Wildenstein nu era un personaj din Murger. Simţul său de afaceri şi mai mult încă intuiţia valorilor artei au făcut din el foarte repede un personaj care nu trebuia neglijat. Nu era nici un Scaramouche. La douăzeci şi patru de ani, era căsătorit şi soţia lui a fost alături de el toată viaţa, luînd parte la nenumăratele afaceri întreprinse, care au profitat de starea lucrurilor despre care am vorbit la începutul cărţii. Pentru cine ştia să vadă, exista un cîmp imens în care se puteau face descoperiri. Dar firește că trebuia să fii sigur de gustul tău. Mărturiile epocii evocă toate simţul extraordinar de subtil pe care cel dintîi membru al familiei Wildenstein îl avea pentru arta franceză şi în special pentru secolul XVIII. Or, dacă fraţii Goncourt şi mulţi alţii ridicaseră deja în slavă acel secol, mai exista încă posibilitatea, o ştim, să faci din abundenţă descoperirile cele mai de invidiat. Nu era posibil ca un tînăr ambiţios, avizat şi fin, să nu înţeleagă ce mare folos putea să tragă. Dealtfel, primul său mare succes îl va datora secolului XVIII. El cumpără cu două sute de franci un tablou din perioada aceea, pe care îl vinde curînd cu douăzeci de mii, căci e un Boucher. La treizeci şi opt de ani, era un om cu situaţia aranjată de mult

Scanned with OKEN Scanner

timp. Pe atunci, în 1889, se asociază cu familia Gimpel, mai întîi cu tatăl, apoi cu fiul, René. Asociaţia nu avea să se desfacă în chip amical decît în 1919. Încă de la începutul secolului, partenerii deschid o galerie la New York. Printre europeni, numai familia Durand-Ruel, cei dintîi membri ai familiei Duveen (ocupîndu-se mai ales de arta decorativă) şi Knoedler, reprezentantul lui Goupil — editorul parizian de gravuri — îi precedaseră. În America dar şi în Europa, printre altele în Rusia pînă la cel dintîi război mondial, avea să se afirme dinamismul întreprinderii.

Nathan Wildenstein nu folosea aceleaşi mijloace ca Joseph Duveen, care era un fanfaron lăudăros foarte inteligent şi înzestrat cu minunatul dar al vorbirii. Nişte critici severi, precum englezii Osbert Sitwell (necunoscut în Franţa) şi Kenneth Clark (cunoscut telespectatorilor care urmăresc emisiunile celui de al treilea canal al televiziunii franceze), vor spune că era un povestitor fără pereche. Dar, în materie de artă, simţul întrecerii şi atracţia pentru fast îi ţineau loc de gust. Wildenstein, în schimb, era un descoperitor. Competenţa lui se baza pe instinctul, perfecţionat de experienţele înregistrate neîncetat de memoria lui infailibilă. Prăvăliile, castelele, sălile de licitaţii, bisericile, toate locurile unde se poate vedea ceva şi face comparaţii, vor fi distracţiile sale. Iar vizitele la muzee nu le va face pentru îndoctrinarea cutărui sau cutărui milionar, precum Duveen, ci pentru propria sa plăcere. Pe lîngă toate acestea, om de afaceri şi despot, ca un adevărat patron al vremii sale. Programul său e riguros: Hotel Drouot, pe atunci şi mai mult decît astăzi paradisul celor care caută, apoi negustorii, într-o zi cei de pe malul drept, într-altă zi cei de pe malul stîng. După-amiaza, lucrează la galeria sa pînă la ora patru cînd ia ceaiul, la care sînt poftiţi toţi vizitatorii aflaţi în galerie, şi iar lucrează.

Astfel se continuă o viaţă ale cărei excepţii sînt însemnate de nişte isprăvi. Ca un adevărat negustor de artă, el a înţeles dintr-o dată că secretul reuşitei stă în achiziţii şi cel al puterii în posibi-

Scanned with OKEN Scanner

litatea de a fi stăpîn pe vînzări. Să nu te grăbeşti niciodată cu ele. Foarte curînd, a putut realiza acea acumulare de capital datorită vremurilor prielnice. Dacă talentul său de a descoperi îi permite să cumpere, mai des decît ceilalţi, în condiţii excelente, nu ezită niciodată să înfrunte preţurile foarte mari atunci cînd sînt justificate şi necesare. În 1905, André Gide merge la expoziţia ce precede licitaţia Crosnier la care se înghesuie tot Parisul. Cu greutatea viitorului maestru într-ale gîndirii, a unui viitor Premiu Nobel, notează în *Jurnalul* său: „E absurd să spunem că n-avem la Luvru tablouri de Fragonard ce pot fi comparate cu *Scrisoarea de dragoste;* oricît ţi s-ar părea tabloul de delicios şi de minunat, nu face să plăteşti pentru el trei sute de mii, aşa cum ar dori unii să forţeze muzeul s-o facă". Pe faţă de altă părere, Nathan Wildenstein aranjează să-i fie adjudecat pentru aproape cinci sute de mii de franci. Acest tablou, ce va fi curînd cedat lui Sigismund Bardac, apoi răscumpărat de la el, în cele din urmă a fost vîndut lui Julius Bache de către René Gimpel cu puţin înainte de a se despărţi de Wildenstein. Astăzi se află la Metropolitan Museum.

Silit de împrejurări, ca să evite supralicitarea, i se întîmplă lui Nathan să cumpere în tovărăşie cu confraţii săi. Atunci nu are atitudinea aceea de orgoliu rănit de care se plîng negustorii care ajunseseră să coopereze astfel cu Duveen. Împreună cu firma lui Duveen (pe care n-o controlează încă) va cumpăra Nathan şi asociatul său colecţia lui Rodolphe Kann în 1907. Francul e o monedă forte ce poate fi convertită imediat în aur. Va fi nevoit să dea cincisprezece milioane de asemenea franci, dar pentru ce recoltă! Douăsprezece opere de Rembrandt, picturi de Hals, de Rubens, de Van Dyck, primitivi, italieni, capodopere ale Şcolii franceze. *Femeia şezînd* de Vermeer, care a fost lăsată mai tîrziu prin testament de Altman Muzeului Metropolitan, şi *Aristotel contemplînd bustul lui Homer* de Rembrandt, pe care acelaşi muzeu avea să-l cumpere de la o licitaţie la New

Scanned with OKEN Scanner

York cu două milioane trei sute de mii de dolari în 1961. Piesele care fuseseră lăsate în fostul domiciliu al lui Kann, ca să poată fi prezentate în cadrul lor obişnuit, au fost aproape toate vîndute foarte repede cu vreo patruzeci de milioane de franci aur, după cum afirmă Gimpel.

Trec anii, punctaţi de descoperiri discrete şi de achiziţii spectaculoase. În 1934, cînd moarte fostul negustor de pînzeturi ce activase pînă la optzeci şi trei de ani, stocul e considerabil, deoarece el nu-şi modificase niciodată tactica lui de vînzare, chiar şi pentru realizarea vreunei lovituri mirobolante spre care tindeau toate eforturile lui Duveen. Răbdarea şi „rezistenţa la vînzare" devin între cele două războaie mondiale nişte calităţi cu atît mai preţioase, în domeniul artei vechi, cu cît terenurile de vînătoare s-au îngustat în chip ciudat. Podurile se golesc, telalii devin competenţi, moştenitorii se informează asupra valorii lucrurilor. Prăbuşirea imperiilor, şi ruinele ce urmează, aruncă pe piaţă opere de cea mai bună calitate, care sînt repede absorbite şi achiziţiile americane atît de des făcute în folosul unor muzee accentuează procesul de rărire. Descoperirile rămîn posibile — se mai fac şi astăzi — dar, din ce în ce mai mult, piesele frumoase nu mai apar dintr-o dată pe piaţă: revin după vicisitudinile financiare sau ale succesiunilor. Această stare de lucruri întăreşte considerabil mijloacele de acţiune ale unei case în care, din tată în fiu, nu se pierde niciodată contactul cu cei care deţin opere de rîvnit.

A DOUA GENERAŢIE

Cînd Georges Wildenstein începe să se ocupe de afacere, nu arătase încă ceea ce e în stare să facă, lîngă un tată cu o personalitate atît de puternică. Într-un mediu în care pofta e devorantă şi ranchiunile stăruitoare, aştepţi — aşa cum nu se spunea încă — „la cotitură". La începutul crizei, s-au făcut anumite afaceri. Bătrînul Nathan, de pildă, a vîndut obiectele de artă din colecţia Fould

Scanned with OKEN Scanner

cu opt sute de mii de dolari muzeului din Philadelphia. Dar depresiunea persistă şi lucrurile stagnează. Şi apoi, o întreagă generaţie de mari amatori de artă veche moare sau e pe cale să moară. Evoluţia gustului s-a afirmat şi, atunci cînd mai poţi realiza nişte tranzacţii, toate au norocul de a se rezuma la nişte opere mai recente, de care Nathan nu s-a ocupat direct. Dea Domnul să fie aşa, căci Georges se interesase de chestiunea aceea fără a fi intrat în conflict cu tatăl său. Se va ocupa cu dibăcie la timp, ca să depăşească acel moment greu, arătînd prin aceasta — şi nu numai prin aceasta — că, aşteptînd vremuri mai bune, ţine bine cîrma în mînă. El e omul calificat ca să extindă imperiul primit ca moştenire. Nu e, firește, un caz unic, dar nici prea frecvent. Calităţile lui nu ni se dezvăluie dealtfel precum cele ale părintelui său, a cărui formaţie era pur pragmatică. Citea puţin, plăcerea avută în contactul cu operele de artă fiind îmbogăţită şi prelungită de prodigioasa lui memorie vizuală. Georges posedă şi el facultatea aceea, mai rară la negustori şi colecţionari decît la pictori. Dar lui, memoria nu-i serveşte numai la informaţia directă, căci are pasiunea erudiţiei şi toată viaţa avea să urmărească nişte lucrări de arhivă. De cum împlinise douăzeci de ani, îl făcuse pe tatăl său să cumpere *La Gazette des Beaux-Arts*, o publicaţie serioasă de cercetări fundată de Louis Blanc în 1859.

Totdeauna ai de cîştigat cînd frunzăreşti reviste vechi. Colecţia *Gazetei* de prin 1930 oferă nişte perspective neaşteptate. Desigur, ca şi astăzi, pune accentul pe diferitele expresii ale artei vechi, dar dacă se ocupă pe larg de arheologie, atunci nu e vorba numai de cea clasică. Pe de altă parte, face loc apărătorilor calificaţi ai adevăratei arte contemporane. Gertrude Stein vorbeşte despre apartamentul ei şi despre tablourile aflate în el. Maurice Raynal tratează îndelung despre cubism şi articolul său e urmat de excelente note cronologice. Or, sîntem încă în perioada în care un om atît de informat ca Gimpel mai amestecă în aceeaşi oală artişti atît de diferiţi ca Picasso, Matisse,

Scanned with OKEN Scanner

Delaunay şi Kandinsky, calificîndu-i drept „extremişti" sau „cubişti". Şi încă ceva: datorită acelui îndrăgostit de secolul XVIII, apare, în 1929 şi în 1930 (pînă cînd criza va face ordine), revista *Documents* cu un ton atît de nou atunci încît n-a îmbătrînit deloc. Condusă de Georges Bataille, avînd în jurul său nişte persoane precum Queneau, Leiris, Jacques Prévert, Desnos şi Georges-Henri Rivière, e accesibilă şi unor istorici de artă şi etnologilor. Studii consacrate lui Piero di Cosimo sau lui El Greco stau alături de cele în care se tratează despre Picasso sau Braque. Michel Leiris prezintă *Masacrele triumviratului*, operă semnată şi datată de Antoine Caron, intrată după aceea la Luvru. Bataille analizează atît de revelatorul *Fotoliu al lui Gauguin*, pictat de Van Gogh la Arles. Queneau face cunoscut romanul englez în colaje, *What a Life* (*Ce viaţă*), ce data din primii ani ai secolului. Desnos exaltă fără grandilocvenţă poezia cromolitografiilor ce împodobesc foiletoanele cu *Fantômas*. Într-un număr special consacrat lui Picasso, Prévert imita un slogan la modă: „Tablourile lui Pablo — Sînt tot tablourile mele". Să semnalăm celor care s-ar minuna de înţelegerea reprezentată de o asemenea publicaţie că ea făcea loc în afara artelor, numite pe-atunci „primitive", şi cinematografului şi jazului despre care Georges-Henri Rivière vorbea cu o reală înţelegere.

Trec anii — manifestările se succed în faubourg Saint-Honoré la galeria Beaux-Arts ce comunică cu reşedinţa de pe rue La Boétie, cumpărată cu mult înainte de Nathan şi în care membrii actuali ai familiei mai locuiesc încă. În *Les Chemins de la Liberté* (*Drumurile libertăţii*), Sartre evocă ambianţa sălilor în care a avut loc, în 1936, o expoziţie Gauguin. Explică bine cît îţi fac de rău acele opere născute dintr-un destin tragic şi agăţate pe nişte pereţi deveniţi oficiali ai unei mari galerii: „Mai întîi vedeai deasupra uşii de la intrare ecusonul «R. F.» şi drapelele, care dădeau imediat tonul. Şi apoi pătrundeai în nişte saloane mari, pustii, te cufundai într-o lumină academică ce venea de la un geamlîc care nu mai era curat:

Scanned with OKEN Scanner

mai întîi te orbea aurul acela care se topea de îndată şi apoi totul ajungea cenuşiu. Pereţi de culoare deschisă, draperii de catifea bej: Mathieu gîndi: «spirit francez»... Afară de toate acestea erau, firește, pe pereţi multe pete, tablourile, dar Mathieu nu mai avea nici un chef să le privească". Nu poţi împăca şi capra şi varza. Dacă n-ar fi fost cîteva bucăţi de drapel la uşa unei expoziţii de Gauguin în 1936, ce ocazie ar mai fi fost, pentru unii, de a denunţa „scandaloasa indiferenţă care" etc.

O altă expoziţie, aceea a suprarealismului, organizată de André Breton şi Marcel Duchamp, avea să se desfăşoare într-o ambianţă total diferită şi nemaivăzută. A fost descrisă prea des ca s-o mai facem şi aici. Cîteva zile înainte de vernisaj, un freamăt străbătuse tot Parisul, de la birturile tinerilor contestatari pînă la cele mai elegante saloane. La 17 ianuarie, încă nu era ora deschiderii cînd numeroase grupuri şi băteau trotuarul în place Saint-Philippe-du-Roule, grăbiţi să vadă cărbunii-stalactite, taxiul ce aduce ploaie, strada manechinelor şi alte minuni, unde operele lui Max Ernst, Dali, Miró, Giacometti nu erau dintre cele mai neînsemnate, toate alese în chip strălucit.

Cu mai puţin de-un an înainte de război, manifestarea de la galeria Beaux-Arts marca o deschidere ce stimula în mod uimitor supranaturalul. Dar mai constituia, pentru mulţi dintre vizitatorii obişnuiţi ai galeriei, un scandal. În atmosfera lugubră a vremii, orice libertate faţă de normele obişnuite stîrnea disprețul, mai mult sau mai puţin mărturisit, al unei burghezii care, lipsită de eroism, cultiva masochismul ce avea să dea regimului lui Pétain o notă deosebită. Pe scurt, Georges Wildenstein a avut nevoie de o doză serioasă de spirit de independenţă ca să deschidă uşile expoziţiei unor invitaţi rugaţi să apară la vernisaj în ţinută de seară. A mai dat dovadă şi de o mare stăpînire de sine în obositoarele zile de pregătire a expoziţiei. După multă vreme, aducîndu-şi aminte de calmul binevoitor cu care erau satisfăcute exigenţele, aparent cele mai absurde ale sale şi prietenilor săi,

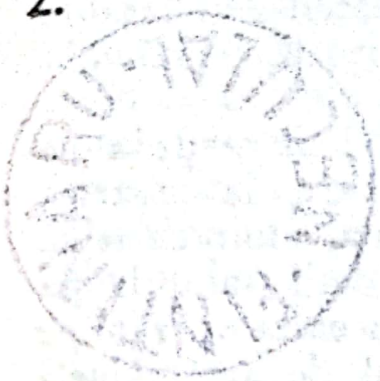
Scanned with OKEN Scanner

André Breton spunea că avusese atunci în faţa sa un bărbat de o distincţie spirituală ieşită din comun.

Să notăm aceste trăsături mai înainte de a ne întoarce la personajul complex care, la moartea lui — în 1963 — făcuse mult mai mult decît să mărească prosperitatea întreprinderii sale. După cel de al doilea război mondial, aceasta va rămîne singura mare firmă din comerţul de artă. Unele firme vechi îţi mai puteau face iluzii, dar vor apărea altele noi, nişte indivizi talentaţi şi vicleni aveau să cîştige mulţi bani. Dar, tot mai neîndurător, un hiatus se va căsca între Wildenstein et Co. şi concurenţii săi. De atunci încolo, tatăl şi fiul, animatori succesivi ai firmei, aveau să polarizeze asupra persoanelor lor întregul conţinut legendar al unei profesiuni, care nu e alcătuită numai din exerciţii spirituale. Admiraţi, invidiaţi, temuţi, vor dobîndi acea aură tulburătoare şi fascinantă cu care imaginaţia lui Balzac îi împodobeşte pe eroii săi din *Comedia umană*.

Scanned with OKEN Scanner

2.



ARTA CONTEMPORANĂ

Pentru cei pe care îi interesează arta dintre anii 1875—1975, comerţul de artă, între cele două războaie, e un cîmp de observaţii fecund, fiind plin de promisiuni îndeplinite, de extravaganţe, de confuzie a valorilor. Mult mai curînd decît ai avea tendinţa s-o crezi adesea, se afirmă curente, opere, avîntul (cel puţin comercial) fiindu-le retezat însă de tot de criză şi de război. Acestea sînt preludiul extraordinarei explozii din ultimul sfert de veac. Cu ajutorul modei retroactive, admirăm astăzi nişte manifestări, ai căror martori dintîi o făcuseră rapid de tot în vremea lor.

Lucrurile începuseră prost. Imediat după război, guvernul francez hotărîse să lichideze bunurile inamice sechestrate în 1914. Fiind cetăţean german, hotărîrea îl privea şi pe Kahnweiler. Léonce Rosenberg, care-i ajutase foarte mult pe tinerii pictori în timpul ostilităţilor, a fost însărcinat să se ocupe de averea lui. Nici că se putea face o alegere mai bună pentru confratele său, dar el n-a vrut să renunţe deloc la ideea fixă, foarte combătută de unii, de a organiza o licitaţie. Personaj cu idei extravagante, era ferm convins că o licitaţie la Drouot ar marca triumful cubiştilor. Prima licitaţie a avut loc în 1921. Demonstrînd, din nou, cît era de mare pericolul de a scoate dintr-o dată în vînzare prea multe opere ale unei

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

şcoli, rezultatul a fost mediocru. Şapte sau opt sute de tablouri, foarte numeroase desene s-au vîndut din ce în ce mai prost, la cele cinci licitaţii care au avut loc pînă în 1923. Operele adunate de Wilhelm Uhde au trecut, şi ele, din aceleaşi motive, pe la Drouot, făcînd să mai crească numărul celor existente deja pe piaţă. Un martor atent, André Level, şi-a rezumat impresiile, care confirmă un fenomen cunoscut: primii cumpărători ce dobîndiseră opere aproape pe degeaba au adesea o părere deformată. Nişte preţuri foarte scăzute faţă de cele obişnuite pe vremea aceea, în alte împrejurări i se par satisfăcătoare: „Hôtel Drouot a observat atunci cum apare o clientelă care nu era cea obişnuită. Nu era vorba să cunoşti cotele şi stilurile ci să creezi şi să consacri altele noi... Să notăm că la licitaţia Uhde se înregistrează, pentru admirabila jumătate de duzină de picturi ale Vameşului Rousseau aflate acolo, preţul neînsemnat de 26 000 de franci şi că un frumos portret de femeie cubist de Picasso a depăşit 18 000 de franci. La licitaţiile cu colecţia lui Kahnweiler, unele opere de Derain s-au vîndut cu preţuri importante şi cele mai ermetice picturi cubiste ale lui Picasso şi Braque au fost destul de căutate... Adjudecările, uneori în mod nejustificat scăzute ale picturilor lui Léger şi Gris, n-au dăunat cu nimic valorificării rapide şi justificate a operelor lor şi ediţiile ilustrate de Picasso şi Derain ale operelor lui Apollinaire şi Max Jacob au obţinut cote mai mult decît onorabile“[7].

Şi Kahnweiler evocînd cu seninătate zilele acelea atît de neplăcute pentru el, notează că n-au profitat aproape deloc confraţii săi de ocazia oferită. Ca de obicei, Léonce Rosenberg avea dificultăţi materiale, fratele său Paul cumpăra într-adevăr, pe atunci, opere de Picasso dar dintr-o perioadă mai recentă, iar ceilalţi s-au mulţumit doar să rînjească. Preţurile crescuseră de la un an la altul la pictura cubistă, dar existau asemenea idei cu privire la pictura aceea încît preferau să se abţină. „Ei bine, cei care au cumpărat erau nişte tineri literaţi, nişte tineri poeţi. Iată-i pe cei care

au cumpărat: André Breton, Tristan Tzara, Eluard, Salacrou"[8]. Astfel expresioniştii, cubiştii observau cum se afirma puterea lor asupra unui număr tot mai mare de fervenţi din toate ţările, dar numai puţini negustori îi sprijineau şi grupul susţinătorilor era împrăştiat. Kahnweiler este categoric împotriva ideii preconcepute după care tendinţele noi fuseseră încă de pe atunci bine primite în America. Ca şi de partea asta a Atlanticului, existau şi acolo nişte admiratori fervenţi, dar ei nu constituiau încă o piaţă. O clipă Léonce Rosenberg se gîndise să pună în vînzare la New York două sute de tablouri foste duşmane. Prietenilor săi americani însă nu le-a fost greu să-i demonstreze că ar fi avut un eşec.

„La Paris, spune Kahnweiler, au cumpărat cîţiva amatori americani. O doamnă cumsecade cu numele de Sarah Lewis, de pildă, a cumpărat destule tablouri de Juan Gris". Să salutăm, în treacăt, această rîndunică — cu care însă nu se făcea primăvara. Dacă nişte colecţionari americani au contat, de la impresionism, printre marii cumpărători ai picturii „avansate", avem tendinţa să uităm că ei nu erau, de fapt, numeroşi şi acţionau într-un mediu indiferent, ba chiar ostil. Difuzarea noilor idei n-a fost deosebit de rapidă, dar cei care le acceptaseră nu ezitau să-şi dezvăluie gusturile prin achiziţii numeroase şi foarte importante „la modul american". Acea barieră demult înlăturată în Germania şi în nordul Europei se înălţa încă în faţa pictorilor postimpresionişti, în ciuda răsunetului de la *Armory Show*. În 1921, Metropolitan Museum, la insistenţele unor personalităţi, a organizat o expoziţie cu pictorii: Cézanne, Van Gogh, Seurat şi alţii. Ziarele din New York au publicat numeroase scrisori de la cititori în care era vorba de propagandă bolşevică şi de artă degenerată.

AVANGARDA LA MODĂ

Totuşi, accelerarea, dacă nu încă a istoriei, cel puţin a evoluţiei obiceiurilor, îşi face simţite efec-

Scanned with OKEN Scanner

tele. Euforia cîştigătorilor, disperarea şi mizeria celor învinşi fac posibilă deopotrivă acceptarea celor mai mari îndrăzneli artistice fără ca totuşi adevărata semnificaţie a dezbaterilor precum cele suscitate de Dada să fie înţeleasă. În ciuda acestei acceptări ce rezultase din succesul Baletelor ruseşti şi acţiunea unor critici ai presei importante, aprecierea muzicii şi a picturii noi, în ajunul războiului, era încă privilegiul cîtorva grupuri. Prin 1920, avangardismul devine unul din atributele şicului burghez. În trecere prin Paris, industriaşii lyonezi, podgorenii lui François Mauriac, se duc în Montparnasse şi la *Boul pe acoperiş**. Nişte sfinte principii de economie le îndepărtează pe nevestele lor de casele de modă unde, urmînd exemplul lui Poiret, toţi se îndreaptă spre ceea ce e modern. Dar acele case, datorită unei clientele internaţionale mai puţin zgîrcite, şi acelor copişti ce lucrează pentru marile magazine şi revistele de modă, vor contribui la crearea unui climat favorabil artei contemporane. La începutul marii crize, Maurice Sachs va vedea, într-o vitrină din New York, o asamblare de tweed-uri cu tonurile savant asociate celor ale unei superbe opere de Cézanne[9]. Cît priveşte provincialii noştri, aceştia citesc, în trenul cu care se întorc acasă, cronicile concertelor Grupului celor şase şi ale expoziţiilor al căror crainic devenise Cocteau într-o presă primitoare. E la modă spiritul modern pe care-l aflăm în nuvelele lui Paul Morand. Prodigiosul entuziasm stîrnit de opera lui Proust ne arată că marele public e gata de-acum încolo, dacă nu să-şi croiască un drum prin numeroasele pagini dificile, cel puţin să admire cu încredere. Snobismul intelectual a existat întotdeauna. Cam pe atunci a început evoluţia care, cu ajutorul mijloacelor de „mass media", va deveni un fenomen de masă. După faimoasa Expoziţie a Artelor Decorative de la Paris (1925), toate marile magazine au ateliere

---

* Cabaret-restaurant literar-artistic, care a avut o mare vogă între cele două războaie — înfiinţat în 1922, pe Champs-Elysées, de Jean Cocteau. (N. Tr.)

Scanned with OKEN Scanner

proprii de creaţie. Cinematograful, mai puţin cel de avangardă cu o difuzare restrînsă, decît cel adresîndu-se marelui public, joacă un rol important. Ne-o dovedesc, afară de filmele germane, cele în care Marcel L'Herbier se dedă plăcerilor unui estetism „modern" dezmăţat.

Cum nu prea ştiu pe ce lume se află, se practică un ecletism revelator. Sîntem departe de frumoasa siguranţă a rarilor admiratori ai impresionismului de acum cincizeci de ani, de credinţa neclintită a creatorilor cubismului, de entuziasmul cîtorva tineri care, prin suprarealism, aveau să transforme sensibilitatea vremii noastre. Remarcabil în acei „ani nebuni" e faptul că majoritatea contemporanilor au într-adevăr impresia că trăiesc nişte ani nebuni. Cei mai receptivi dintre oameni se îndoiesc de propria lor „îndrăzneală". De peste un an, *L'Amour de l'art* publică o serie de studii consacrate evoluţiei picturii moderne. Sînt extrem de bine informate şi n-au nimic provincial: nu sînt neglijaţi nici Munch, nici Ensor, nici Kandinsky, nici Klee. În concluzie (în decembrie 1934), domnul René Huyghe face socoteala speranţelor ce ni le putem permite: „Forţa dumitale lirică, exaltarea poeziei şi bucuriei vor face oare să ţi se ierte pe de-a-ntregul, Bonnard, acea inconsistenţă lăsată moştenire de impresionism? Uimitoarea dumitale invenţie colorată, Matisse, va putea oare masca uscăciunea inimii dumitale? Extraordinara răbdare de a depăşi graniţele epocii, simţul dumitale înnăscut pentru măreţie, Derain, vor fi oare suficiente ca să completeze ariditatea aceea ce o ai? Seva dumitale proaspătă şi sănătoasă, contactul sincer cu viaţa universală nu vor suferi oare, Segonzac, de greutatea aceea nesigură pe care o are uneori mîna dumitale? Şi din naufragiu, Picasso, cîte epave frumoase vor face să se regrete inconştienţa căpitanului? Se va mai simţi oare preţul de neînlocuit ce-l aveau pentru noi, de intensitate diferită, Vuillard, Marquet, Utrillo, Braque, la Fresnaye, Chagall şi uneori Van Dongen, Dufy, Vlaminck sau Modigliani?" De ce mai e nevoie de atîtea precauţii, dacă nu pentru că, într-adevăr,

Scanned with OKEN Scanner

nu-ţi mai vine a-ţi crede ochilor? De fapt, sînt foarte numeroşi cei care, luînd parte la joc, prevăd momentul cînd se va reveni la regulile „de a picta bine", la frumuseţea convenţională. Pînă atunci, în galerii, se realizează sub eticheta de „modern" cele mai bizare amestecuri. În toamna anului 1924, o expoziţie la Devambez a reunit, printre alţii, pe Waroquier, Jean Marchand, Marquet, Carlègle, Dufy, Asselin, Picasso. Altundeva, în primăvara anului următor, sînt prezentaţi Segonzac, Rouault, Matisse, Dufresne, Favory, Utrillo, Simon Lévy, Gernez şi Laprade. Impresia de talmeş-balmeş e accentuată de saloanele mai mult sau mai puţin „tinere" cărora presa le consacră cronici abundente: „Printre operele trimise sînt remarcabile *Maternitatea* de Mela Muter, *Evreica de la Bou Saada* de Quelvée, *Fetiţa* de Pierre Charbonnier, *Cele două prietene*, o pînză foarte agreabilă de André Lhote... Concepute şi executate în nişte forme mai mult sau mai puţin «eliberate», iată nudurile lui Ottmann, ale Suzannei Valadon, ale Margueritei Crissay; cele, robuste, ale lui Kvapil, Kisling, Gaboriaud". Nişte nume ce aveau să fie uitate totuşi revin mai des decît altele: Dufresne, doamna Marval: „florile ei care par femei şi femeile ei care par flori", Odette des Garets: „în lumina lui Cézanne". Să notăm faptul că, oricare ar fi tendinţele artiştilor pe care tocmai i-am enumerat, toţi au în comun faptul că rămîn figurativi, sînt „lizibili".

RIVE GAUCHE — RIVE DROITE

Pînă la criză, galeriile se înmulţesc în perimetrul dintre rue de Seine şi rue Bonaparte. Rive Gauche dintre cele două războaie nu e ceea ce a fost Montmartre între strada Cortot şi strada Ravignan. Aceste firme noi rămîn în general la formele deja acceptate ale modernismului. Cel dintîi, poetul şi autorul dramatic Charles Vildrac s-a instalat în rue de Seine ca să-i expună acolo pe Vlaminck,

Derain şi Dufy. Preceda galeria Marseille unde se lua apărarea lui Segonzac, Luc-Albert Moreau şi Marchand. După ce făcuse atîta pentru Modigliani şi pentru Soutine, Zborowski a venit şi el acolo, unde avea să moară ruinat în 1932, după ce pierduse toţi banii cîştigaţi la un moment dat. Dacă Braque (începînd din 1926) şi Matisse locuiesc pe Rive Gauche, negustorii lor se află de partea cealaltă a fluviului, ca toţi apărătorii marii picturi contemporane. Kahnweiler, reluîndu-şi activitatea, se instalase în rue d'Astorg la galeria Simon ce poartă numele asociatului său. Léonce Rosenberg se stabileşte mai întîi pe rue de La-Ville-L'Evêque, iar Paul Guillaume pe rue La Boétie la numărul 118 şi Paul Rosenberg et Co. la numărul 128. Et Co. e familia Wildenstein. Nathan nu vrea să se ocupe personal de arta contemporană, dar îl apreciază pe acest tînăr şi e bine să fii gata a satisface cererile viitoare ale pieţii americane. Rosenberg şi Georges Wildenstein, aflîndu-se la Biarritz în 1918, l-au întîlnit pe Picasso care lucra la nişte pînze ce trebuiau să decoreze o vilă. Proprietara acelei vile, doamna Errazuris, o ciliană bogată, avea să realizeze cea dintîi asociaţie a cărei îndrăzneală va deveni banală: o natură moartă de Picasso sau de Braque agăţată deasupra unei preţioase comode din secolul al XVIII-lea aşezată lîngă un perete de o albeaţă monahală. Cei trei bărbaţi se înţeleg bine, rezultatul e un contract. Pînă la cel de-al doilea război mondial, Paul Rosenberg (începînd din 1930 va zbura cu aripi proprii) avea să păstreze strînse relaţii cu pictorul spaniol.

Rive Droite va rămîne cel al marilor negustori care, între Etoile şi Saint-Augustin, se vor afla cu toţii acolo, cu excepţia lui Seligman, instalat tot în somptuoasa lui reşedinţă din vecinătatea bulevardului Saint-Germain şi a lui Vollard care, în 1926, se mută în umbra aristocraticei biserici Sainte-Clotilde. Dar e un fapt şi mai important: de pe acest mal, mai mulţi ani cruciali, vor porni majoritatea acţiunilor pentru impunerea artei contemporane. Sedus de cubişti prin 1910, Léonce

Scanned with OKEN Scanner

Rosenberg începe să se ocupe profesional de ei cu puţin înainte de război. În 1915, expune regulat picturi semnate de Picasso, Herbin, Gris, Braque, Severini, Metzinger, Laurens, Lipchitz. Alţi artişti, ca Léger, Csaky şi Valmier, îi vor urma curînd. Joacă astfel (cu optica lui specială) şi rolul eminent pe care Kahnweiler nu mai e în măsură să şi-l asume. Dar e în armată şi nu se poate ocupa direct de lucruri decît în cursul unor scurte permisii. Demobilizat, deschide, la sfîrşitul anului 1918, Galerie de l'Effort Moderne, din rue de la Beaume, a căror simeze le inaugurează Herbin. Urmează apoi Picasso, Braque, Gris, cîte o expoziţie la şase săptămîni, fiecare vernisaj fiind prilej pentru un matineu literar şi muzical. La manifestările acelea s-au citit, printre altele, poeme de Apollinaire, de Reverdy şi de Max Jacob, s-au interpretat operele lui Satie şi ale membrilor Grupului celor şase. Afară de acestea, între 1924 şi 1927, au apărut patruzeci de numere ale acelui *Bulletin de l'Effort Moderne* la care au colaborat majoritatea pictorilor şi scriitorilor importanţi ai vremii. Se poate vedea că, dacă Léonce Rosenberg s-a ruinat în cele din urmă, a făcut-o cu strălucire.

PAUL GUILLAUME

Un alt animator care n-a avut nevoie să se inspire de la nimeni în ceea ce priveşte fastul avea să fie mai favorizat de soartă. Totuşi aceasta i-a măsurat timpul binefacerilor fără a putea şti exact în ce măsură, căci totdeauna a ţinut în mare secret adevărata lui vîrstă. Paul Guillaume a murit la vreo patruzeci şi doi de ani, în 1934. Deci ar fi avut vreo douăzeci şi doi cînd a deschis, cu expoziţia Larionov-Gonciarova, prima sa galerie în aprilie 1914 din strada Miromesnil. Colecţiona de vreo doi-trei ani, grupa artişti, „facilita contacte", cu alte cuvinte făcea pe samsarul. Guillaume Apollinaire îi menţionează activităţile în *Les Soirées de Paris*. Pentru el războiul n-a întrerupt

Scanned with OKEN Scanner

cursul lucrurilor, căci fusese reformat. În atelierul său din avenue de Villiers, apoi în cea de a doua galerie, de pe faubourg Saint-Honoré numărul 108, s-au înmulţit manifestările la care se întîlneau toţi partizanii ideilor noi. În cursul unei şedinţe memorabile, Apollinaire a anunţat într-o conferinţă naşterea artei tactile, apoi doamna Lara, Marcelle Mayer, Pierre Bertin au interpretat operele poeţilor şi compozitorilor moderni. La sfîrşitul seratei, Erik Satie şi-a executat singur *Parada*. Mai întîi în permisie, apoi convalescent la Paris, Apollinaire a contribuit mult la activităţile prietenului său, inspirîndu-i un mare număr din ele. A scris prefeţele cataloagelor pentru expoziţia lui Derain din 1916 şi aceea a lui Matisse şi Picasso din ianuarie 1918. Pentru revista publicată de Paul Guillaume, *Les Arts à Paris*, a scris numeroase articole sub pseudonimele: Paracelsus, Doctorul Pressement. Cel consacrat „Sculpturilor din Africa şi Oceania" (iulie 1918) era semnat Louis Troëne. Paul Guillaume a avut totdeauna o mare slăbiciune pentru arta Pacificului şi mai ales pentru aceea a continentului negru. După el, aceasta i s-ar fi revelat printr-o sculptură sudaneză ce se afla la o spălătoreasă din Montmartre. Nu e deloc verosimil ca întîlnirea să se fi produs în 1904, după cum scrie, sau cel puţin să i se fi stîrnit pasiunea atunci, căci trebuie să fi avut vreo doisprezece ani. În cel mai recent şi cel mai complet studiu consacrat negustorului, Jean-François Revel enunţă două ipoteze[10]: „Dorinţa de a stabili o prioritate valabilă în favoarea lui în moda ce se iscase pentru arta neagră", sau o greşeală de tipar. Ar trebui să citim 1914, perioadă în care frecventa regulat pe tinerii poeţi şi pictorii cubişti. Să menţionăm că, în cazul în care a fost o greşeală de tipar, aceasta n-a fost rectificată niciodată. Oricum ar fi, Paul Guillaume a publicat, în 1917, volumul *Sculptures Nègres*, a cărui prefaţă o semna împreună cu Apollinaire, şi s-a gîndit să fundeze o *Societate de arheologie neagră*. În mai 1919, se anunţa în revista *Les Arts à Paris* o seară de dansuri şi muzică negre. De data aceasta

Scanned with OKEN Scanner

fusese chemată sub drapel toată *intelligentzia* aceea tînără, cum au fost, de pildă, dansatoarea Caryathis, viitoarea Elise de Jouhandeau, şi Napierkowska ce-avea să facă carieră la Hollywood. Cendrars fusese însărcinat cu montarea şi Van Dongen cu tatuajele. În 1926, Paul Guillaume a publicat la New York, împreună cu Thomas Munro, lucrarea *Primitive Negro Sculpture* (*Sculptura neagră primitivă*). Remarcăm că preocuparea sa pentru arta Africii a fost constantă.

A avut picturi superbe de Rousseau încă înainte de 1914, a cumpărat opere de Matisse de la familia Bernheim şi opere de Picasso mai de peste tot. A avut şi unele tablouri emoţionante din tinereţea lui Utrillo şi nu s-a mulţumit numai cu atît. I-a apărat pe Chirico şi pe Derain multă vreme după ce aceştia au fost lipsiţi de vîna lor creatoare. Îl cunoscuse pe Modigliani prin Max Jacob, în 1914, şi-l ajutase imediat, fără a avea însă o putere prea mare împotriva alcoolismului şi a disperării. A fost necăjit atunci cînd s-a manifestat tendinţa de a se uita rolul ce-l jucase pe lîngă tînărul italian. Numai Soutine l-a interesat dintre pictorii apăruţi după război. Din toate acestea putem trage concluzia că Paul Guillaume avusese pur şi simplu norocul să cunoască, la momentul potrivit, pe cei care deţineau adevărul viitorului, ca Max Jacob şi Apollinaire. O problemă constantă şi fără răspuns, aşa cum am constatat şi la Vollard.

În tot cazul, ca şi Vollard, era o personalitate ieşită din comun. Acel mic buletin pe hîrtie velină — *Les Arts à Paris* — pe care l-a redactat singur aproape în întregime ne demonstrează foarte bine acest lucru. A semnat cu numele său articole consacrate unor poeţi sau pictori admiraţi, Apollinaire, Utrillo, Soutine, şi cu pseudonime fanteziste ecourile, revista presei, cronicile de la cărţi şi expoziţii. Notele şi articolele sînt totdeauna extrem de personale, stilul vioi, adesea strălucit chiar. Adoptase foarte curînd maniere de mare negustor. „Cînd mergeai la galeria lui, te primea o secretară stilată cum se cuvine care, cu un zîmbet rece ce

Scanned with OKEN Scanner

dispărea imediat, îţi repeta invariabil: «Domnul Paul Guillaume e într-o şedinţă».“ Totuşi n-a încetat niciodată să se ţină în revista sa „de pozne în genul lui *Ubu* şi al *Mameleor lui Tirésias*“, în care nu ezita să apară el însuşi şi încă în ce mod: „Domnul Paul Guillaume s-a întors de trei zile într-o asemenea stare de ebrietate, încît am crezut că nu ne va fi niciodată posibil să-i comunicăm onorata dumneavoastră scrisoare din 3 martie. Medicii pe care am fost nevoiţi să-i chemăm, cu toţii profesori la universitate, ne asigură că abuzul de stupefiante precum cocaina, morfina, eterul, opiul sau folosirea nesăbuită a băuturilor alcoolice, ca şi libertinajul său nerușinat, vor distruge pînă la urmă frumosul echilibru psihic al stăpînului nostru. Trebuie să adaug în apărarea sa că el poate mai mult supune decît conduce ciudatul său destin: fiu al unei curtezane de tristă celebritate prin desfrîurile ei şi al unui ilustru teolog, ale cărui lucrări sînt foarte importante, poate că nu e decît victima jalnică, deşi strălucită, a legilor fatale ale eredităţii“.

Aceste rînduri sînt extrase dintr-o scrisoare făcînd parte dintr-o pseudocorespondenţă a cărei vervă trepidantă, spune Revel, ne aminteşte de excelenta vervă a lui Max Jacob. Una dintre scrisori evocă „afecţiunile“ inspirate de o intrigantă diabolic de drăguţă unor prieteni şi comeseni ai negustorului: cele mai importante personalităţi civile, militare, religioase ale celei de a III-a Republici. Alt număr de Republică, alte obiceiuri. Să ne închipuim (dar ne-am putea oare închipui?) buletinul de informaţii al unei case ca Galerie de France tratîndu-i astfel pe cei de la Palatul Elysée, pe secretarul general U.D.R., pe generalul Bigeard.

ALBERT BARNES

Zadarnic am trage o concluzie despre ceea ce s-ar fi putut întîmpla cu afacerile tînărului fără întîlnirea sa cu Barnes, care a avut loc în 1923. Relaţiile ce au decurs sînt o nouă dovadă a faptului,

Scanned with OKEN Scanner

totdeauna misterios pentru un profan, că un singur cumpărător poate îmbogăți un negustor. S-a povestit adesea despre șederea la Paris a americanului din primii ani de după război. Neliniștea așteptării provocată prin galerii de vestea apropiatei sale sosiri, combinațiile făcute în grabă de către curtieri, toate acestea au fost de scurtă durată. Chiar de la întîlnirea celor doi bărbați, Barnes a cumpărat cvasitotalitatea tablourilor *moderne* de la Paul Guillaume.

Albert Barnes era un obișnuit al cercurilor artistice pariziene. Cu mult înainte de război, îl puteai întîlni în rue de Fleurus la frații Léo și Gertrude Stein, dar el n-a dispus imediat de mijloacele de a face achiziții importante. Născut în 1872, pe una din cele mai sinistre străzi de la Philadelphia, aproape de abatoarele în care lucra tatăl său, a avut toată viața regretul de a nu se fi născut în „cartierele frumoase". Reacție paradoxală, dar frecventă într-o țară în care succesul este obiectul unui adevărat cult și în care acel *self-made man* mai era încă, pînă nu demult, erou național. Numeroase romane și filme au avut drept personaje principale niște milionari nenorociți depășind — sau nu — profundul complex de inferioritate din pricina faptului că se născuseră *„on the wrong side of the track"* (de partea cea proastă a căii ferate), expresia consacrată pentru desemnarea acestui fenomen. Albert Barnes, ca mulți alții, avea să fie toată viața sa în defensivă... o defensivă arogantă.

Barnes senior avea un tovarăș de lucru, P.A.B. Widener, care a părăsit abatorul ca să vîndă oi vii armatei nordiste în timpul războiului civil. Banii, cîștigați în acest mod, i-a investit într-o linie de tramvai. Pe vremea aceea, transporturile urbane fiind extrem de importante după cum ne putem închipui lesne, a devenit curînd posesorul unei imense averi, din care a consacrat o mare parte achiziționării operelor de artă cu amabilul concurs al lui Joe Duveen. Fiul său avea să meargă și mai departe pe această cale. Pentru Albert Barnes, al cărui tată murise ducînd vitele

Scanned with OKEN Scanner

spre tăiere, aşa precum şi trăise, principala sarcină era aceea de a-şi face un loc sub soare. În timp ce muncea ca să-şi cîştige existenţa, a făcut şi serioase studii de medicină atît la el în ţară cît şi în Germania. În 1907, a descoperit argintul coloidal, numind acest produs, remarcabil ca dezinfectant, Argyrol. În scurtă vreme, a strîns o mare avere, care a crescut neîncetat în timpul războiului. Pe lîngă alte efecte, Argyrolul mai era eficace şi în tratarea blenoragiei. Aşa că posturile de prim ajutor şi spitalele de pe front au fost înzestrate cu medicamentul împotriva unei boli venerice ce apărea prea adesea din plăcerile vreunei permisii.

Barnes fusese iniţiat în arta de la sfîrşitul secolului XIX de un pictor american onorabil, William Glackens, fostul său camarad de armată. Léo Stein a desăvîrşit acest lucru. Cînd acel maestru al Argyrolului a început să colecţioneze, a făcut-o tot din aceeaşi pasiune de răzbunare, care apărea în toate acţiunile sale. La început a cumpărat impresionişti, mai ales Renoir — de care a avut zeci de picturi — apoi opere de Cézanne furnizate de Vollard cu care se înţelegea bine, picturi superbe de Matisse — din care a avut în cele din urmă vreo cincizeci: „Scopul suprem al artei e delectarea". Această faimoasă frază a lui Poussin nu avea nici o semnificaţie pentru el. Aprecierea unui tablou trebuia făcută pornind nu de la emoţie ci de la raţiune. Aceste idei au inspirat conferinţele şi multiplele sale lucrări de critică, care au fost de multă vreme uitate şi pe bună dreptate.

Un entuziasm comun a pecetluit relaţiile sale cu Paul Guillaume. Acesta tocmai adusese la galeria sa prima operă de Soutine cînd a apărut Barnes care, entuziasmat şi el, a luat-o imediat. În aceeaşi seară tot Parisul aflase povestea, care era parcă anume făcută ca să-ţi incite imaginaţia. Într-adevăr, se povestea că Guillaume ignorase pînă şi numele pictorului a cărui pînză zăcea într-un atelier din Montparnasse, unde se dusese să vadă un Modigliani. Soutine fusese lansat. Barnes a cumpărat mereu picturile lui. O făcea cu o satisfacţie cu atît mai mare cu cît la început le luase

Scanned with OKEN Scanner

pe nimica toată. Ca atîţia alţi colecţionari, philadelphianul se lăuda şi el bucuros că luase capodopere pe degeaba. A avut asemenea capodopere, dar mult mai puţine decît pretindea. Nu ezita dealtfel să plătească şi sume mari. În 1924, a stabilit un record mondial (curînd bătut) plătind 185 000 de dolari pentru *Pescuitorii de scoici la Berneval* de scumpul său Renoir. Paul Guillaume nu-i făcea chiar cadou tablourile din fondul său sau din cele pentru care acţiona ca intermediar, avînd astfel, dat fiind ritmul achiziţiilor în cauză, foarte mari beneficii garantate pînă la moartea sa. Albert Barnes i-a supravieţuit multă vreme. A murit (ca şi Vollard) în urma unui accident de maşină, în 1951. Furia sa de a achiziţiona nu s-a atenuat niciodată.

FUNDAŢIA BARNES DIN MERION

Achiziţiona pentru binele public. În 1922, donase operele sale fundaţiei ce-i poartă numele, creată la Merion, lîngă Philadelphia. Afară de asta îi alocase o sumă de bani considerabilă: zece milioane de dolari din perioada aceea. La început, instituţia nu era destinată publicului, urmînd să devină un centru de promovare culturală al proletariatului, în special al proletariatului negru. Născut într-un oraş unde problema rasială era acută, a fost totdeauna partizanul egalităţii şi integrării. Ideile sale în acel domeniu aveau să-l facă să împărtăşească interesul lui Paul Guillaume pentru civilizaţiile africane. Aşa că negustorul a constituit pentru fundaţie o colecţie de obiecte africane — cele care sînt reproduse în *Primitive Negro Sculpture*. Rezervat, în principiu, membrilor instituţiei admişi în chip mai mult sau mai puţin arbitrar, accesul în sălile expoziţiei a devenit dintr-o dată unul dintre privilegiile cele mai invidiate de către amatorii americani. A fi admis să vezi colecţia echivala cu acordarea unui brevet de gust, notează Ambroise Vollard[11]. Barnes se folo-

sea, fără ruşine, de puterea sa de discriminare. Nişte distinse doamne bătrîne, persoane eminente din lumea afacerilor sau din profesiunile libere au fost respinse în modul cel mai grosolan.

Încet, foarte încet, lucrurile s-au schimbat. Într-adevăr, o fundaţie ce conţine un muzeu e obligată să permită accesul publicului, altfel riscă să i se revoce statutul juridic special cu toate avantajele fiscale şi celelalte ce decurg din el. Barnes ştia să facă concesii cu pipeta. După el, discipolii săi au continuat acţiunea aceasta de întîrziere. Şi acum e greu să fii primit la Merion. Am avut acest noroc cu cîţiva ani înainte. Nu ştiu de ce — poate că era rezultatul unei loterii. Vizita a fost posomorîtă. Grupul foarte redus admis în ziua aceea era flancat de membrii instituţiei, un soi de călugări foarte pătrunşi de importanţa ceremoniei. Acel caracter de necropolă, pe care le au prea adesea muzeele, e atît de accentuat acolo încît e greu de suportat. Felul cum sînt expuse operele ne arată că s-a ţinut cont de teoriile lui Barnes asupra percepţiei şi analizei picturii. Nu pridideşti să numeri operele superbe de Cézanne şi Matisse ce figurează în colecţie, atît sînt de multe, selecţia operelor de Renoir — atît de numeroase — e mult mai contestabilă. Sînt acolo, dealtfel, printre foarte frumoasele opere de impresionişti şi postimpresionişti, multiple opere care n-au prea rezistat timpului.

Ansamblul e foarte reprezentativ pentru un anumit gust al vremii: cel pe care-l susţinea Paul Guillaume. Rousseau, Braque, Picasso, Rouault, Modigliani, Pascin, Soutine, dar şi Lotiron, Survage, Kisling şi dezolantele picturi de Chirico din perioada lui proastă. Fără îndoială că negustorul nu-i impunea selecţia sa unui om atît de sigur pe judecata lui şi atît de iritabil ca Barnes. Înţelegerea lor avea să se bazeze pe nişte preferinţe comune. Barnes nu avea cubişti. Considera cubismul un eşec şi socotea că abstracţia nu avea nici un sens. Toate astea sînt repetate, în nişte termeni fără replică şi adesea jignitori în cărţile folosite şi astăzi pentru învăţămîntul predat în fundaţie.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel, *The Art in Painting*[12] (*Arta Picturii*), critică academismul, critică sentimentalismul exagerat al lui Berenson, ale cărui metode „comparabile cu cele ale experţilor de grafologie" sînt responsabile pentru marele număr de tablouri proaste de care sînt tixite muzeele din Boston, Cleveland, Philadelphia, Detroit şi alte oraşe. Asemenea afirmaţii nu măreau cu nimic popularitatea lui Barnes într-o vreme în care cea mai neînsemnată aluzie critică la vreun tablou din muzeu era cu atît mai dureros simţită, se credea, cu cît aceasta riscă să atenteze la aprecierea artei într-o ţară încă novice. Ele ar fi avut fără îndoială mai multă greutate dacă incursiunile doctorului în medicină, în domeniul lui Berenson, ar fi fost mai fericite. Numărul mare de tablouri vechi mediocre sau contestabile expuse la Merion contribuie la atmosfera deprimantă a muzeului. Să amintim, din nou, că tînărul negustor parizian nu i-a vîndut decît opere moderne.

Parizienii şi-au adus din nou aminte de Paul Guillaume în 1966, cînd s-au prezentat, la Orangerie, tablourile donate statului de către soţia sa, pentru a doua oară văduvă după cel de-al doilea soţ al ei, arhitectul Jean Walter. Donaţiile, asociindu-i pe cei doi bărbaţi, sînt făcute sub rezerva uzufructului. Astfel, într-o zi, numele negustorului va fi înscris pe uşa unei intrări şi onorat de privirea distrată a vizitatorilor grăbiţi. Fără îndoială că Paul Guillaume ar fi meritat o soartă mai bună decît aceea a principalului său client, căci acesta din urmă, în ciuda atitudinii sale de simpatie faţă de prejudecăţile rasiale, ne apare atît în scrierile cît şi în acţiunile sale ca un om îngrozitor de afectat.

JOHN QUINN

„Dacă aş avea banii brutei de Barnes!" Cel care scria această frază într-o scrisoare unui prieten nu era considerat printre cei slabi din punct de ve-

 dere economic. Resursele provenite de la foarte

Scanned with OKEN Scanner

prosperul său birou de avocat nu puteau rivaliza totuşi cu cele ale producătorului unui medicament cunoscut în toată lumea. Cu toate acestea, a lăsat, la moartea sa, o colecţie imensă de opere contemporane de cea mai bună calitate.

John Quinn s-a născut la Tiffin şi a crescut la Fostoria, un alt tîrguşor din Ohio. Părinţii erau imigranţi irlandezi şi tatăl său agonisise oarecare avere datorită succeselor locale în calitate de brutar. Nemulţumindu-se numai cu diploma de avocat de la o universitate secundară, tînărul Quinn s-a dus la Harvard, unde a urmat cursurile unor personalităţi eminente ca William James, care a avut o mare influenţă, la un moment dat, în Franţa, şi Santayana, total necunoscut la noi.

În 1895, la douăzeci şi cinci de ani, pornise să cucerească New York-ul şi, conform obiceiurilor folclorului american, a sărit peste nişte etape. La treizeci şi doi de ani, om ajuns, a plecat în vacanţă la Dublin. Foarte interesat de literatură, sa împrietenit curînd cu reprezentanţii cei mai străluciţi ai importantei mişcări de reînnoire intelectuală irlandeză pe atunci în plină vigoare. Bibliofil pasionat, adesea i-a ajutat pe Conrad, Eliot, Pound şi pe Joyce cumpărînd manuscrisele lor. Multă vreme a colecţionat operele artiştilor englezi ca Augustus John, irlandezi şi americani ca Butler, Yeats şi Walt Khun.

John Quinn era dintre oamenii aceia capabili să rezolve cele mai încurcate afaceri fiindcă, profesional, a ştiut să facă în aşa fel încît dezbaterile să nu fie pasionante niciodată. În viaţa particulară, în schimb, părerile sale erau sclipitoare şi adesea contradictorii. Era antigerman, antiamerican, antisemit (mulţi dintre prietenii mei sînt evrei) şi, în ciuda unei afecţiuni profunde pentru poporul său, antiirlandez. Toate astea, care sînt prea multe pentru un singur om, înfrumuseţează o imensă corespondenţă, căci Quinn era un neobosit scriitor de epistole. Duminica dicta simultan mai multor secretare corespondenţa sa particulară. Iubea Anglia, cu mari rezerve însă sau, mai degrabă, iubea imaginea pe care-o aveau

Scanned with OKEN Scanner

despre el prietenii lui britanici. Dialogul dintre Hemingway şi scriitorul englez Ford Madox Ford de la cafeneaua La Closerie des Lilas ne explică de ce: „Am întrebat: «Ezra e un gentlemen? — Evident că nu, a spus Ford, e american. — Un american nu poate fi un gentleman? — Poate John Quinn şi unii dintre ambasadorii dumneavoastră. — Henry James e oare un gentleman? — Aproape. — Dumneavoastră sînteţi un gentleman? — Firește, căci am brevetul de ofiţer al armatei Maiestăţii Sale. — E foarte complicat, am spus, sînt eu oare un gentleman? — Absolut deloc», a răspuns Ford[13].“

„Pe lîngă înfăţişare“, bunele maniere, Quinn mai era înzestrat şi cu o mare doză din farmecul acela de care irlandezii se folosesc mereu în aşa fel, încît prefac orice dialog întîmplător cu un străin într-o mare aventură prietenească. Dar prietenia, pentru el, nu era un cuvînt gol. Multă vreme a continuat să cumpere nişte opere de care se detaşase pentru ca să nu-i dezamăgească pe autorii lor şi să-i ajute. Primii săi paşi spre pictura cea nouă au fost şovăielnici. În 1910, a cumpărat de la Durand-Ruel, la New York, o *Amazoană* de Manet cu 4 000 de dolari. Peste cîteva luni o dădea în contul plăţii pentru *Tăierea capului Sfîntului Ioan Botezătorul* (12 000 dolari) de Puvis de Chavannes, pe care-l considera atunci a fi cel mai mare pictor al secolului. Între timp, la o licitaţie de la New York, plătise 1 075 de dolari pentru *Meri în floare la Eragny* de Camille Pissarro şi-i dăduse lui Lucien Pissarro 200 de lire (1 000 de dolari) pentru un peisaj din Paris al tatălui său. Dar cumpăra încă cu plăcere pictori englezi şi americani. În 1910, a hotărît să-i asigure lui Augustus John o rentă anuală de 1 500 de dolari în schimbul unor tablouri. În toamna următoare, în timpul călătoriei la Paris a celor doi bărbaţi, pictorul, care-i respecta pe postimpresionişti, l-a dus la Vollard. Quinn a mai şovăit încă un an mai înainte de a cumpăra de la somnolentul şi vicleanul negustor primele trei tablouri din noua colecţie: un *Autoportret* de Van

Scanned with OKEN Scanner

Gogh, o operă de Gauguin din Tahiti și un *Portret al doamnei Cézanne* al maestrului din Aix. Suma totală a fost de patruzeci de mii de franci de aur, fiind plătită în mai multe rate[14].

Foarte firesc, în 1912, la Quinn s-au dus organizatorii „Expoziției Internaționale de Artă Modernă" să ceară sfaturi cu privire la problemele juridice, fiscale și vamale iscate de un proiect ce avea să intre în istoria artei sub numele de „Armory Show". Foarte repede, avocatul a luat parte cu entuziasm la pregătirile materiale ale manifestării, ajungînd s-o considere a lui. A definit foarte bine, în scrisorile sale, natura descoperirilor făcute, în contactul cu operele expuse, plăcerea și stimularea prilejuite de acea „prezență a prezentului". De acum încolo cere picturii să „conțină radiu"; să fie în raport nu cu reprezentarea, ci cu sentimentul străzilor străpunse de reclamele luminoase, de marile imobile rectilinii pe care-i plăcea să le regăsească cînd ieșea de la Armurerie. Totuși, achizițiile sale nu trădează încă ruptura survenită. Directorii de la Metropolitan plătiseră 6 700 de dolari pe acea operă de Cézanne cumpărată oarecum fără voie. Cheltuind 5 808 dolari și 75 de cenți, John Quinn avea să fie cel de al doilea cumpărător mai important. Factura indică achiziții ce nu se vor mai repeta și nu dovedesc încă o îndrăzneală mai specială.

A plătit 540 de dolari pentru *Două prietene* de Alexandre Blanchet, 486 de dolari pentru *Fereastra spre parc* de Derain. Cu aceeași sumă, a dobîndit două bronzuri de Duchamp-Villon și cu 202 dolari un bronz de Manolo. A cumpărat, cu 349 de dolari, o gravură, două acuarele și trei desene de Pascin. Trei desene de Segonzac l-au costat 162 de dolari și trei acuarele de Signac 360. A plătit cîte 180 de dolari pentru fiecare din cele trei picturi de Villon și a trebuit să dea 340 de dolari pentru un singur ulei de Eugène Zak, astăzi uitat de tot. Pentru 675 de dolari a căpătat *Inițierea în studiu*, o pictură de Redon, și a mai adăugat 12,50 dolari pentru a dobîndi o superbă litografie în alb-negru a pictorului. Multe

Scanned with OKEN Scanner

din achiziţii reprezintă desene sau gravuri ale artiştilor pe care Quinn îi admiră fără a se hotărî încă a înfrunta preţurile cerute pentru operele lor importante. Va cumpăra cu 6 dolari o litografie de Gauguin ca s-o dăruiască, ceea ce demonstrează la ce sume derizorii puteai obţine pe atunci operele marilor artişti moderni.

Există un fir conducător al achiziţiilor de la Armory Show: cu rare excepţii, vizează artiştii Şcolii din Paris. În ciuda legăturilor sale cu lumea intelectuală şi artistică anglo-saxonă, va ajunge să nu se mai intereseze decît de ceea ce e făcut în Franţa. Îl va părăsi pe Augustus John şi pe Wyndham Lewis, al cărui „vorticism" e totuşi de un incontestabil avangardism. După ce a început războiul, acest mare „Anti" va descoperi o ţară pentru care va fi fără condiţii „Pro": Franţa. Destul de repede va primi Legiunea de onoare.

SFATURILE LUI DUCHAMP ŞI ROCHÉ

Marcel Duchamp, al cărui prieten devenise pe vremea expoziţiei Armory Show, va rămîne un consilier ascultat întotdeauna. Pe Henri-Pierre Roché îl va întîlni în cursul unei misiuni ce o avusese acesta pe timpul războiului, îl va regăsi într-o călătorie la Paris şi, după aceea, va apela regulat la el pentru achiziţiile efectuate în Franţa. Intelectual pasionat de artă în tinereţe, Roché avea să ajungă, la şaptezeci şi cinci de ani, autorul romanului *Jules et Jim* (*Jules şi Jim*). Nici un contract nu-i va lega vreodată pe cei doi bărbaţi, nici un procent de comision nu va fi fixat. Cu toate astea, lucrurile aveau să-şi urmeze cursul lor spre satisfacţia mutuală pînă la sfîrşit. În ceastă privinţă, Quinn e de o corectitudine perfectă. Cînd, în timpul vreunei negocieri, scade cursul francului faţă de dolar, conform unui proces ireversibil pe atunci, suportă întotdeauna diferenţa de schimb. Colecţionari de astăzi, înclinaţi-vă! Colecţionînd, Quinn nu înţelege numai să-şi satis-

Scanned with OKEN Scanner

facă o plăcere, ci şi să ajute vreun creator sau altul. Motiv pentru care nu va mai cumpăra operele artiştilor dispăruţi, cu excepţia lui Cézanne, Seurat şi Rousseau. Motiv pentru care şi, ţintuit la birou de afacerile clienţilor săi, în ciuda unei mari forţe de muncă, va cumpăra văzînd doar fotografii, adesea făcute de Man Ray. Pentru asta va fi criticat, ceea ce-l va înfuria cumplit. În tot cazul, nu va cumpăra prosteşte, şi Henri-Pierre Roché, cu totul devotat cauzei sale, le va cere foarte des părerea lui Picasso şi Félix Fénéon.

Colecţia lui va creşte neîncetat. Va poseda opere de Dufy, de Segonzac, de Marie Laurencin, după moda vremii, dar marea sa admiraţie se va îndrepta spre Picasso, Braque, Brâncuşi, Matisse şi Rouault, acest „William Blake francez". Nimic nu-l agasa mai mult decît calificativul „degenerat" aplicat artei de avangardă. Scrisorile sale sînt pline de aluziile la seninătatea lui Matisse, la bucuria de a trăi a lui Brâncuşi, la veselia lui Satie, la forţa creatoare a lui Picasso, la forţa atletică a lui Derain, Léger şi Braque. Niciodată, vreun alt colecţionar n-a reunit un ansamblu de opere atît de important şi de asemenea calitate. Nici unul n-a făcut-o atît de repede: John Quinn a murit, în 1925, la cincizeci şi cinci de ani. Niciînd n-a existat un catalog complet al colecţiei sale. Fără a mai socoti operele din Africa, Oceania şi Orient, se consideră că, la moartea sa, Quinn avea vreo 2 500 de opere dintre care 600 de picturi.

Ştim în ce condiţii au fost făcute multe din achiziţiile sale, ceea ce ne furnizează multiple informaţii asupra comerţului din timpul acela. Mai întîi îngustimea şi precaritatea lui, la care focurile de artificii ale lui Albert Barnes n-au contribuit prea mult. Dar şi faptul că, în domeniul artei moderne, proprietarul e, încă adesea, primul cumpărător. Atunci cînd Quinn cumpără *Circul* lui Seurat, îl cumpără de la Signac care, după B. L. Reid, biograful avocatului, voia să-l dea ca zestre fiicei sale şi, după Roché, voia să-l doneze Muzeului Luvru. Istoria n-a fost niciodată uşor de

scris. În tot ca
timp de Roch
de Seurat, *Le*
cu bunurile un
Richard Goetz
deză, doamna
astăzi în adm
Otterlo.

Iată preţuri
franci. Paritat
aceea fiind st
11,50 franci pe

În 1921, do
(1,715 m×1,4
sumă considera
mător, Quinn
ceea ce pare gr
mărul mic de
treizeci şi doi
Circul (1,85 m
tru *Le Crotoy*-
părat de la Fé
York, a vîndut
de dolari şi a
prietenul lui
America, *Mode*
ce nu e specific
ţurile vremii.
Londra la Soth
Philadelphia, a
vestiţie Artemis
1 100 000 de d
instituţie, de ca
Pinacotecii din
mare ce figurea
lăsat prin testa
Quinn.

În 1921, avo
canţa în Franţa
Robert Foster,
mereu galeriile
S-a dus să-i vizi
sau i-a cărat pr

Scanned with OKEN Scanner

scris. În tot cazul, fiindcă nu fusese informat la timp de Roché, lui Quinn îi scapă o altă operă de Seurat, *Le Chahut*, scoasă la mezat la Drouot cu bunurile unui alt cetăţean fost inamic, ungurul Richard Goetz. Îl cumpără o fostă neutră, o olandeză, doamna Kroller. Această capodoperă se află astăzi în admirabilul muzeu Kroller-Muller din Otterlo.

Iată preţurile — unele în dolari, altele în franci. Paritatea celor două monede, în perioada aceea fiind stabilită de raportul de aproximativ 11,50 franci pentru un dolar.

În 1921, doamna Kroller obţinuse *Le Chahut* (1,715 m×1,405 m) pentru 37 500 de franci, sumă considerată atunci foarte mică. În anul următor, Quinn a cumpărat patru opere de Seurat, ceea ce pare greu de crezut dacă ne gîndim la numărul mic de opere lăsate de pictorul mort la treizeci şi doi de ani, în 1891. A plătit pentru *Circul* (1,85 m×1,50 m) 150 000 de franci şi pentru *Le Crotoy-Amont* (0,394 m×0,487 m), cumpărat de la Fénéon, 50 000 de franci. La New York, a vîndut la licitaţie *La Poudreuse* cu 5 200 de dolari şi a cumpărat de la Marius de Zayas, prietenul lui Apollinaire devenit negustor în America, *Modelele* (0,705 m×0,863 m) cu o sumă ce nu e specificată dar, evident, în raport cu preţurile vremii. Acest din urmă tablou, vîndut la Londra la Sotheby, în 1970, de un colecţionar din Philadelphia, a fost adjudecat Fondurilor de Investiţie Artemis pentru suma relativ mică de 1 100 000 de dolari. Apoi a fost vîndut de acea instituţie, de care vom avea ocazia să ne ocupăm, Pinacotecii din München. *Circul*, singura operă mare ce figurează în colecţiile naţionale, a fost lăsat prin testament Muzeului Luvru de John Quinn.

În 1921, avocatul a venit să-şi petreacă vacanţa în Franţa. Însoţit de prietena sa, Jeanne Robert Foster, inteligentă şi drăguţă, a vizitat mereu galeriile împreună cu Henri-Pierre Roché. S-a dus să-i viziteze şi pe artişti în atelierele lor sau i-a cărat prin expediţii nesigure. Nişte foto-

Scanned with OKEN Scanner

grafii făcute de amatori au păstrat amintirea extravagantelor partide de golf adversari fiind, la Saint-Cloud, cei doi americani, Roché, Brâncuşi şi Satie. De la negustori sau din atelierele artiştilor, cumpăra mereu. Întîlnirea cu Quinn, nemaivăzut pînă atunci, deşi era cel mai bun — adesea singurul lor client american — era un lucru emoţionant pentru artişti. Rouault a plîns cînd l-a întîmpinat la muzeul Gustav-Moreau al cărui conservator era. Au petrecut acolo împreună două după-amieze. În călătoria de întoarcere pe Berengaria, Quinn i-a scris pictorului să reînnoiască angajamentul conform căruia Rouault primea o rentă anuală de 75 000 de franci în schimbul unor tablouri de aceeaşi valoare alese de artist. Contractul pe ce-l avea Rouault cu Vollard încă din 1907 îi lăsa oarecare libertate de acţiune.

De la Paul Rosenberg Quinn a cumpărat trei opere de Picasso, printre care şi cele *Două femei goale* (1920) cu 45 000 de franci. Faţă de acest preţ, cel pretins de fraţii Bernheim pentru frumosul *Atelier* (1917) de Matisse pare foarte scăzut: 13 000 de franci. E adevărat că tabloul e mult mai mic.

ŢIGANCA ADORMITĂ

În februarie 1924, Henri-Pierre Roché îi scria prietenului său o scrisoare fremătînd de entuziasm şi de nerăbdare. Kahnweiler tocmai primise *Ţiganca adormită* de Rousseau. Singurul care o văzuse, Picasso, gîndindu-se la Quinn, îl informase imediat pe Roché care a putut contempla, la rîndul său, „una dintre operele *absolute* ce mi-a fost dat să văd vreodată". Deşi trimitea o fotografie, nu se putea abţine de a o descrie: „... femeia, adormită în prim plan, visează, chipul ei e uimitor, leul o s-o mănînce probabil sau, poate, o să se îndepărteze". Kahnweiler menţionase cifra de 175 000 de franci ... „va pretinde mai mult cînd tabloul va fi expus şi senzaţia creată — Ar trebui poate să ni-l asigurăm înainte". Negustorul

va confirma
de 10 000 de
trebuia să-i
era refuzat.
„Citez chiar
originală, ma
seau — Pent
teşte preţ scă
teria necesară
ploră cumpăr
cablogramă o
entuziasm. Cu
să găsească ba
mise o ultimă
partea de bib
păra opere de
le agaţe pe
cărţi şi cedase
nostru Henry
de cultură îl c

Quinn simţe
doar să sărbă
supeu cu priet
cîteva achiziţi
ce nu-l mai i
lui Luvru şi să
cancerul a rec
„colecţionarul
va exista vreo
Pierre Roché
gîndise nicioda
instituţie publi
dea dispoziţiile
colecţii. Dorea
terială a celor
mînăstire şi ce
sprezece ani la
se pricepeau de
lui nu doreau
Din fericire, J
fost în măsură

Scanned with OKEN Scanner

va confirma preţul menţionat dar a cerut o opţiune de 10 000 de franci (curînd scăzută la 4 500) ce trebuia să-i fie achitată în cazul în care tabloul era refuzat. Apoi a sosit următoarea depeşă: „Citez chiar cuvintele lui Brâncuşi — Cea mai originală, mai fascinantă, dintre operele lui Rousseau — Pentru prieten Quinn — Delaunay socoteşte preţ scăzut — Rosché (*sic*) consideră bijuteria necesară colecţiei dumneavoastră — Vă imploră cumpăraţi opţiune înainte vineri prînz — Rog cablogramă oricum". Nu mai poţi rezista la atîta entuziasm. Curînd nu i-a mai rămas lui Quinn decît să găsească banii necesari. Din fericire, tocmai primise o ultimă rată din banii ce i se cuveneau pentru partea de bibliotecă vîndută. Pentru a putea cumpăra opere de artă şi a crea spaţiul necesar ca să le agaţe pe pereţii săi, scosese la licitaţie nişte cărţi şi cedase altele unui vechi bibliofil, prietenul nostru Henry E. Huntington, al cărui înalt nivel de cultură îl cunoaştem.

Quinn simţea că o să moară. A mai avut timp doar să sărbătorească sosirea *Ţigăncii* printr-un supeu cu prieteni intimi; să facă, fără entuziasm, cîteva achiziţii; să scoată la licitaţie nişte opere ce nu-l mai interesau, să doneze *Circul* Muzeului Luvru şi să-şi facă testamentul. În iunie 1925, cancerul a reclamat ceea ce i se cuvenea de la „colecţionarul cel mai intens care a existat sau va exista vreodată", cum avea să scrie Henri-Pierre Roché peste treizeci de ani[15]. Quinn nu se gîndise niciodată serios să facă din colecţia sa o instituţie publică. În ultimele clipe a avut grijă să dea dispoziţiile necesare pentru vînzarea întregii colecţii. Dorea să contribuie astfel la situaţia materială a celor două surori dintre care una era la mînăstire şi cealaltă, mamă a unei fetiţe de şaisprezece ani la care ţinea mult. Moştenitorii nu se pricepeau deloc la artă, executorii testamentului nu doreau decît ca totul să meargă repede. Din fericire, Jeanne Robert Foster şi Roché au fost în măsură să dea sfaturi de care s-a ţinut

Scanned with OKEN Scanner

cont. Au acţionat cu Joseph Brummer, un negustor german stabilit la New York după ce locuise la Paris, unde-şi făcuse portretul Henri Rousseau în 1909. Toţi se agitau ca să vîndă cît mai multe opere fără a le scoate la licitaţiile dorite de consilierii juridici. Roché împreună cu Duchamp au cumpărat toate operele de Brâncuşi. Fuseseră acolo treizeci de care cei doi prieteni s-au despărţit cu încetul în mulţi ani de-a rîndul. Brummer a demonstrat talentele sale de vînzător. Atunci cînd, în 1926, s-a deschis expoziţia comemorativă organizată de el, vînduse prin bună învoială peste două sute de piese. Printre care se aflau şi cele 32 de tablouri şi 30 de desene, acuarele sau guaşe de Picasso care au fost cumpărate în bloc de Paul Rosenberg. Erau şi 27 de opere de Matisse, din care 4 picturi, 8 lucrări de Redon şi multe alte lucrări printre care şi 8 lucrări de Constantin Guys. Echipajele şi crinolinele acestuia treceau atunci drept „moderne". Fără îndoială fiindcă aşa i se păruseră lui Baudelaire, a cărui operă,. suspectă încă de erezie, era considerată din pricina asta de „avangardă".

LICITAŢIA QUINN

Se considerase că Hôtel Drouot era locul cel mai potrivit pentru o vînzare la licitaţie a operelor importante ale Şcolii din Paris. Aceasta a avut loc la 28 octombrie 1926. Modestul catalog prefaţat de Cocteau conţine şaptezeci şi două de numere. Senzaţia licitaţiei era *Ţiganca*. Cocteau i-a consacrat cîteva din mascaradele sale atît de senzaţionale astăzi. În *L'Oeuvre*, s-a pus întrebarea trei zile la rînd pe prima pagină: „Care-i idiotul care va plăti o sumă mare pentru *Ţiganca adormită?*" Idiotul a fost Bing, un negustor mai puţin impresionat de acele sarcasme decît aveau să fie mulţi oameni de articolul „A muri pentru Dantzig", apărut peste treisprezece ani în acelaşi cotidian. Tabloul a ajuns la 580 000 de franci la care trebuie să adăugăm drepturile de adjudecare fi-

Scanned with OKEN Scanner

xate pe atunci la 19,50%. Tot „neterminat", *Muntele Sainte-Victoire* de Cézanne a fost adjudecat la 280 000 de franci. Miss Claribel Cone, o colecţionară din vremurile eroice, prietenă cu Gertrude Stein, a plătit 101 000 de franci plus cheltuielile pentru *Femeia goală culcată* de Matisse şi celebrul *Nud albastru* ce a fost atîta vreme un subiect de scandal. Se află acum la muzeul din Baltimore, ca toate celelalte tablouri ce au aparţinut Claribelei şi surorii sale Etta. *Pălăria cu trandafiri* s-a plafonat la 40 000 de franci, Quinn o obţinuse cu 2 200 de dolari, împreună cu un alt Matisse, la New York în 1915. *Zăgazul de la Havre*, acea seducătoare operă de Pissarro, plătită cu 1 000 de dolari în 1911, a fost vîndută cu 49 000 de franci.

Celelalte preţuri ne furnizează interesante informaţii asupra cotelor artiştilor vremii. Din cele şase picturi foarte frumoase de Juan Gris, numai trei au depăşit 5 000 de franci, celebra pînză *La cafenea* fiind adjudecată la 8 100. Erau acolo şase picturi de Derain din perioada lui cea bună. Au depăşit 20 000 de franci, două ajungînd la 30 000 de franci. Cele nouă uleiuri de Dufy au oscilat în jurul sumei de 10 000 de franci, cifră cu mult depăşită de fiecare din cele patru picturi de Segonzac, dintre care una a ajuns la suma de 26 000 de franci, în timp ce *Ghitarista* de Marie Laurencin s-a vîndut cu 31 000. Singurul Rouault, *Povara*, a atins cifra de 20 000 de franci şi cele trei picturi de Redon, 15 500, 21 000 şi 18 000. Ultima sumă privea *Iniţierea în studiu*, plătită cu 675 de dolari, în 1913, la Armory Show. Pe atunci era echivalentul a 3 375 de franci de aur. Deci treisprezece ani mai tîrziu, preţul acestui Redon în franci de hîrtie reprezenta circa 1 635 de dolari — în concluzie o operaţie reuşită. Era mai puţin spectaculoasă totuşi decît cele realizate pentru operele lui Matisse şi Pissarro, ca să nu mai pomenim de *Ţiganca adormită*.

Quinn se interesase ceva mai mult de zece ani de artiştii Şcolii din Paris şi de unii dintre marii lor predecesori. Biograful său estimează la 500 000

Scanned with OKEN Scanner

de dolari sumele investite în perioada aceea. Vînzările la licitaţii (altă licitaţie cu opere mai puţin importante a avut loc la New York), tranzacţiile particulare au permis în cele din urmă să se obţină 400 000. Orice încercare de a estima valoarea colecţiei astăzi îţi provoacă ameţeală. La 17 martie 1976, la licitaţia Rosensaft de la New York, *Mama şi copilul*, un foarte frumos Picasso, a ajuns la suma de 550 000 de dolari. Preţ de criză, organizatorii licitaţiei sperau între 700 000 şi 900 000 de dolari.

SOCIETATEA ANONIMĂ

Arta secolului XX a fost creată, în mare măsură, la Paris — adesea de către francezi. Au existat, în Franţa, între cele două războaie, nişte colecţionari receptivi, dar eforturile de a impune arta contemporană au fost făcute de alte ţări, în special de Statele Unite. Paralel cu acţiunea lui Quinn, aceea a lui Walter Arensberg, a Catherinei Dreier, a lui Gallatin, Lillie P. Bliss şi mulţi alţii au contribuit şi ele. Contrar lui Quinn, aceştia erau, în măsuri diferite, nişte propagandişti, şi ideea de a prezenta publicului cele mai frumoase exemple din arta vremii într-un mod sistematic a apărut foarte repede. Ceea ce a dus, în 1929, la fundarea acelui Museum of Modern Art din New York (MOMA), devenită posibilă datorită concursului financiar al unor bogaţi locuitori din New York, familiile Whitney, Paley şi în special al familiei Rockefeller. Instalat curînd într-un imobil cu o arhitectură modernă, plin de tablouri superbe, deschis în mod inteligent tuturor eforturilor creatoare, lipsit de gigantism, muzeul a fost multă vreme fără echivalent. Cotizaţia de zece dolari pe an îţi dădea dreptul să foloseşti biblioteca, minunat de bine înzestrată şi confortabilă, salonul de ceai şi o cinematecă ce este una dintre cele mai complete din lume.

Astăzi, alte patru muzee din New York posedă foarte frumoase fonduri cu arta secolului şi orga-

Scanned with OKEN Scanner

nizează și ele expoziții, adesea foarte importante, cu opere împrumutate: Metropolitan, Guggenheim, Jewish Museum și Whitney. Museum of Modern Art a pierdut privilegiul exclusivității dar, mai ales, a încetat de a fi un instrument eficace în serviciul artei contemporane. Fără altă linie de conduită decît aceea de a face totul pentru a nu fi considerat mărginit, animatorii muzeului practică un eclectism ce nu mai ține de vederile largi ale înțelegerii de odinioară, ci de dezorientare. Prizonieri ai unei estetici a schimbării atunci cînd aceasta începe a fi discutabilă, acțiunea lor exprimă rigiditatea mentală actuală a unei anume *intelligentzia* americane.

Afară de asta, ca atîtea alte instituții americane, MOMA are acum dificultăți financiare. Familiile care contribuiseră cel mai mult la crearea lui continuă să plătească sume considerabile dar cheltuielile au crescut atît de mult de vreo cincisprezece ani încoace, încît inițiativa particulară dă grave semne de oboseală. La ora actuală, deficitul anual al muzeului (dacă ținem cont de contribuții) e de un milion de dolari. E mult, raportat la un buget de cincisprezece milioane. A apărut ideea de a se trage folos din clădirea situată într-o zonă deosebit de căutată, și scumpă deci, a orașului. Operația ar consta din exploatarea „capitalului imobil" reprezentat de posibilitatea de a supraetaja edificiul. S-ar mări astfel suprafața, de multă vreme insuficientă, a muzeului, dar mai ales s-ar apela la un trust imobiliar gata să construiască un turn de apartamente. Proiectul, foarte avansat la ora actuală, suscită încă anumite obiecții. Trustul imobiliar rezervîndu-și dreptul de a alege arhitectura, s-ar putea ca turnul să nu corespundă cu imaginea unei instituții care contribuise atît de mult la calitatea arhitecturii și „design"-ului. Dacă proiectul se realizează în cele din urmă, el va constitui un precedent pentru numeroasele fundații culturale americane avînd aceleași probleme.

Încă nu se ajunsese la asemenea situații cînd Katherine Sophie Dreier a fundat Societatea Ano-

Scanned with OKEN Scanner

nimă[16]. Fiica unui liberal german emigrat după revoluţiile din 1848, studiase pictura, apoi petrecuse cîţiva ani în Anglia unde-l cunoscuse pe Sargent şi pe Henry James şi frecventase esteţii englezi. Încă în cursul unei călătorii în Olanda, o întîlnise pe sora lui Van Gogh şi se hotărîse să traducă cartea ei despre pictor. Cumpărase şi o minunată pictură mică de Van Gogh, „după cîte ştiu prima care să fie în posesia unui american". Armory Show, unde a expus un tablou, a fost inaugurată la puţină vreme după întoarcerea ei în America. Ca Arensberg şi Quinn, a fost electrizată de ceea ce a văzut acolo. Hotărîtă să promoveze arta contemporană, această virtuoasă fată bătrînă s-a împrietenit cu Marcel Duchamp, cu care a rămas prietenă pînă la moartea ei în 1952. Datorită lui, l-a întîlnit pe Walter Arensberg, la care se reunea adesea micul grup ce apăra ideile noi la New York. De mai mulţi ani, se putea vedea artă contemporană în anumite galerii, în special în cea a fotografului Stieglitz. Dar marele public a luat brusc contact cu arta modernă la Armory Show.

Curiozitatea — dacă nu înţelegerea — fusese mare dar, foarte repede, totul revenise la normal. Societatea Independenţilor fundată de Arensberg şi prietenii săi n-a reuşit să scuture apatia. A organizat totuşi, în 1916, o expoziţie care a avut oarecare răsunet. Marcel Duchamp a prezentat acolo celebrul său „ready made", intitulat *Fîntînă*, provocînd astfel o sciziune a societăţii. De fapt, contactul cu marele public nu prea dădea deloc semne de a putea fi stabilit cînd Miss Dreier a hotărît să se consacre unei opere de lungă durată fundînd Societatea anonimă. Man Ray sugerase acest titlu ce corespundea acelei griji pe care o avea fondatoarea de a pune accentul pe „artă şi nu pe personalităţi".

Acum cînd scriu, frunzăresc primul raport anual (1920—1921) al Societăţii. E o modestă plachetă a cărei prezentare grafică nu datorează mai nimic jocurilor tipografice în vogă pe atunci în sferele avansate ale Europei. Eticheta de pe

Scanned with OKEN Scanner

coperta sobră şi elegantă pare a fi din 1912. Numele întreprinderii e tipărit în întregime: „Societate Anonimă Inc. — Museum of Modern Art". Dintr-o dată, în ciuda indiferenţei publicului şi a mijloacelor modeste, fondatorii revendică o activitate muzeistică. Directori sînt Miss Dreier, Man Ray şi Marcel Duchamp. Meticulosul spirit de organizare al domnişoarei Dreier veghează la crearea a tot soiul de comitete în care îi regăsim pe Man Ray şi pe Duchamp alături de pictorii americani Marsden Hartley şi Joseph Stella. Dacă nici unul dintre aceşti artişti nu apare printre cei douăzeci şi nouă de „membri asociaţi" ce aduc o contribuţie anuală de zece dolari, figurează cu toţii în schimb pe lista celor cincizeci şi patru de persoane care contribuie cu cinci dolari pe an. În total optzeci şi trei de membri care aduseseră 560 de dolari.

Chiar încă în moneda aceea forte, nu prea însemna mare lucru. Cele două camere ale „Societăţii", într-o căsuţă de pe strada 47, sînt văruite. Mobilele sînt din pai împletit — mobile de bazar ce n-au fost încă valorificate de moda retro. Acolo, în stagiunea 1920—1921, vor fi prezentate, de la Van Gogh la Ribemont-Dessaignes, operele a patruzeci şi patru de artişti repartizaţi în şapte şcoli de meticuloasa Miss Dreier: postimpresionişti, precubişti, cubişti, expresionişti, simultaneişti, futurişti, dadaişti. Din cel de-al optulea grup făceau parte cei „ce nu ţineau de nici o şcoală dar erau pătrunşi de spiritul cel nou din artă": Matisse, Archipenko, Man Ray (voind fără îndoială să-şi afirme astfel independenţa faţă de prietenii săi dadaişti) şi trei artişti neînsemnaţi.

Există deja acolo o bibliotecă aprovizionată de simpatizanţi. „Una dintre contribuţiile cele mai preţioase ale efortului nostru de a promova o apreciere inteligentă asupra artei moderne a fost donaţia de cărţi şi reviste", scrie Katherine Dreier a cărei pedanterie probabil că l-a amuzat de multe ori pe Duchamp, prea curtenitor ca să dezvăluie ceva. Lista lucrărilor ne arată ce citea pe atunci avangarda artistică. Fizicianul Chevreul

Scanned with OKEN Scanner

(din pricina lui Seurat), Roger Fry, Meier Graef, Georges Grappe, Gustave Coquiot, Élie Faure. *Pictorii cubişti* de Apollinaire, o lucrare colectivă (Charles Vildrac şi Jules Romains etc.) despre Matisse, *Picasso* şi *Lipchitz* de Maurice Raynal, scrisorile lui Van Gogh către Emile Bernard, cele ale lui Gauguin adunate de Victor Segalem, *Der Weg zum Cubismus*, pe care Kahnweiler îl publicase, în acel an, în Germania semnînd numai cu cele două prenume. Scrieri de artişti: Gleizes, Kandinsky, Wyndham Lewis, Boccioni, Picabia, Max Weber. Pentru impresionişti şi Cézanne, Gauguin, Van Gogh, sînt aceleaşi cărţi de Théodore Duret, de Mirbeau, de Meier Graef. Încă nu există cataloage ştiinţifice pentru pictori de treizeci de ani. Revistele dadaiste trimise de pretutindeni sînt o dovadă a vitalităţii mişcării.

Societatea Anonimă mai dispunea şi de alte mijloace afară de contribuţiile membrilor săi admişi după ce îndeplineau condiţiile de o rigoare demnă de Jockey Club: prezentarea făcută de un membru trebuia susţinută de alţi doi — alegerea de către Comitetul de direcţie — două voturi împotrivă atrăgînd eliminarea. Katherine Dreier şi sora ei Dorothy, ea însăşi pictoriţă, nu erau lipsite de bani. Tatăl lor — după cum spunea legenda — reuşise să facă avere cu importul de produse siderurgice. Katherine a suportat aproape numai ea cheltuielile societăţii pînă la criza din 1929 care a lovit-o foarte rău. Dealtfel, de la o vreme, propagandista putea considera sarcina ei îndeplinită. Ea a acceptat, fără prea mare necaz, crearea acelui Museum of Modern Art şi a întreţinut relaţii amicale cu animatorii lui. Din casa ei de la Connecticut unde se retrăsese practic, continua să organizeze expoziţii şi să împrumute operele ei unor manifestări sporadice sau unor muzee. În 1941, colecţia Societăţii Anonime a fost donată universităţii Yale.

Ceea ce ne uimeşte în special, atunci cînd luăm în considerare acţiunea domnişoarei Dreier şi a prietenilor ei, este acea receptivitate extremă pe care ne-o dezvăluie. Sîntem departe de Quinn

Scanned with OKEN Scanner

care refuza să se intereseze de Klee, „neamțul ăla", cum îi sugera Henri-Pierre Roché. Nu se face discriminarea decît în raport cu autenticitatea. Odată cu Școala din Paris, Societatea Anonimă va expune pictori ruși, nemți, olandezi; toți creatorii vor fi prezenți. Din 1923 pînă la moartea lui, în 1944, Kandinsky a fost unul dintre vicepreședinți. Operele sale figurează în colecție, ca și cele ale lui Gabo, Klee, Mondrian, și mulți alții, dovadă a curiozității Katherinei Dreier. Cele ale lui Brâncuși, Miró, ale fraților Villon ne arată influența pe care o va exercita neîncetat Marcel Duchamp.

GALERIE D'ART VIVANT

În 1927, cu doi ani înainte de fundarea Muzeului de artă modernă, Galerie d'Art Vivant și-a deschis porțile. Pictor, scriitor, colecționar, Albert-Eugène Gallatin, în al cărui apartament nu mai încăpeau tablourile, ajunsese la o înțelegere cu universitatea din New York, care-i punea la dispoziție o parte din localurile de pe Washington Square ca să deschidă acolo un muzeu. Nu era vorba de un aranjament permanent. Sedus de personalitatea lui Fiske Kimball și amintindu-și că se născuse în Pennsylvania, Gallatin a donat colecția sa muzeului din Philadelphia, unde a fost instalată în 1943. Familia Arensberg făcînd același lucru peste cîțiva ani, muzeul posedă, de atunci, unul din cele mai frumoase ansambluri de artă modernă.

Locuitorii orașului New York au putut deci vedea foarte repede opere importante ale secolului plasate sub ocrotirea universității lor. Gallatin nu dispunea de prea mulți bani și, pentru a cumpăra opere ca *Cei trei muzicanți* de Picasso și *Orașul* de Léger, a fost nevoit să facă sacrificii. Dar era pasionat de arta vremii sale și petrecea în fiecare an cîteva luni la Paris unde frecventa negustorii și pictorii. Fotograf excelent, le-a făcut interesante portrete în atelierele lor.

Scanned with OKEN Scanner

În prefaţa catalogului galeriei sale, şi-a expus ideile cu privire la realizarea unei colecţii de muzeu. Sînt la antipodul celor aflate de atunci la mare cinste şi practicate astăzi peste tot. După el, un director trebuia, în materie de artă contemporană, să fie liber să acţioneze fără a ţine cont de administraţie. „Nici un comitet de muzeu n-a cumpărat vreodată multe opere valoroase de pictură contemporană. Pentru asta e nevoie de discernămîntul şi de curajul colecţionarului". Să nu ne avîntăm în această veche chestiune, ce-şi păstrează întreaga valoare în vremea noastră în care oficialităţile şi funcţionarii muzeelor au devenit avangardişti de şoc. „E preferabil să fii păcălit decît sceptic", spunea domnul Michel Guy, pe cînd era ministrul Culturii. Să scoatem mai degrabă din această prefaţă, datînd din 1933, lista colecţionarilor care, după Gallatin, marcaseră istoria artei contemporane de la începutul secolului. Afară de toţi cei pe care-i cunoaştem deja, în Europa şi America, se află acolo germani: von Tschudi şi familia Mendelsohn-Bartholdi, suedezul Rolf de Maré, elveţianul la Roche şi nişte francezi: baronul Gourgaud, vicontele de Noailles, Alphonse Kann. Fără îndoială pentru că achiziţiile lor nu se rezumau la artiştii cei mai avansaţi ai momentului, Gallatin nu menţionează pe elveţienii Hahnloser, cei doi fraţi Reinhart, pe Bühler. Cu toate acestea, ei adunaseră destule capodopere în modestele lor case din Winthertur ca să facă din cetatea aceea mică de lîngă Zürich unul din oraşele de artă ale Europei. Se intereseau, mai ales Oscar Reinhart, de pictura veche dar în special de perioada de la Manet la Cézanne şi, dintre artiştii mai recenţi, de Bonnard, Vuillard şi Rouault.

CONSACRAREA ÎNAINTEA CRIZEI

Astfel, cu cîţiva ani înainte de marea criză din 1929, comerţul internaţional începuse să se intereseze de arta contemporană, făcînd loc nu numai foştilor nabişti şi reprezentanţilor picturii cuminţi,

Scanned with OKEN Scanner

ca Segonzac, Marie Laurencin, Derain şi Dufy, ci şi tuturor exploratorilor adevăraţi. Opere de Picasso, cel mai celebru dintre ei, erau deja expuse în şaptesprezece muzee din Europa şi America. Totuşi, nici una nu figura în vreun muzeu francez, iar cele aparţinînd unor instituţii publice din Germania şi Rusia aveau să fie curînd ridicate de pe simeze din ordinul lui Hitler sau Stalin.

Marii negustori vînd opere de primitivi, de Rubens, de Fragonard, de Guardi şi mulţi alţii. Au luat obiceiul să se ocupe de impresionişti şi de cei care au urmat imediat după ei. Mai mulţi s-au apropiat şi de „moderni". Timid — am văzut vorbăria edificatoare a lui Gimpel. De fapt, el avea o preferinţă pentru Marie Laurencin (fără vreun gînd ascuns). În 1926, la trei ani după moartea lui Jacques Seligmann, fiul său cel mai mare, Germain, deschide la New York o galerie de artă contemporană. O face cu banii săi dar sub alt nume. Membrii familiei, acţionari ai casei-mame, refuză orice fel de participare financiară şi nu vor să fie alterată imaginea marcantă a firmei. Noua întreprindere avea să se numească C. de Haucke & Co, după numele animatorului ei principal[17]. Curînd avea s-o doboare criza. Cézar de Haucke, tînăr pe atunci, a făcut o strălucită carieră. Moartea l-a surprins pe neaşteptate, în 1966, pe cînd cina singur într-unul din cele mai plăcute restaurante din cartierul Champs-Elysées în aşteptarea unui prieten. Spera să cumpere în tovărăşie cu el un foarte frumos tablou de Monet ce avea să fie scos la licitaţie în seara aceea la Palatul Galliera. Avînd o deosebită plăcere pentru mister, neplăcîndu-i să supraliciteze la vînzările publice, de Haucke lăsase aceasta în grija partenerului său. În ultimele sale clipe s-au împletit bucuriile lui Lucullus cu delicioasele torturi ale aşteptării unui tablou dorit... Cea mai frumoasă moarte pe care o poate avea un negustor.

În grija lui de a încurca ţele, de Haucke a reuşit cu mult peste aşteptările sale. Astfel, într-o carte recentă, Maurice Rheims ni-l înfăţişează debutînd în chip de chelner de cafenea. Realitatea

nu e chiar atît de frumoasă. Avînd ceva bani în tinerețe, îi cheltuise rapid în Parisul cabaretului *Boul pe acoperiș*, apoi, cu puținul ce-i mai rămăsese, a pornit să cucerească America. Dar cum nu-i ajungeau banii, a trecut prin niște zile grele cînd muncea noaptea într-un garaj, iar ziua, din pricina salariului său mizer, alerga după niște afaceri foarte îndoielnice de samsar. Încet-încet, s-a urcat din nou pe colină și a colaborat cu Germain Seligman, ca apoi să zboare cu propriile sale aripi. Competența lui nu poate fi tăgăduită, fiind înzestrat și cu foarte mult gust. După dispariția sa, n-au mai rămas aproape deloc persoane deosebit de competente în această profesiune. Locul lui e vacant. Uimind totdeauna, a lăsat muzeului din Versailles cîteva obiecte pe care acesta le deținea pe cînd era palat și — fără vreo rațiune aparentă — unor muzee engleze multe din cele mai frumoase desene ale sale. A alcătuit un minuțios catalog științific Seurat și a asigurat, în colaborare cu Paul Brume, un alt negustor de calitate, publicarea unui catalog al operei lui Degas.

E interesant să constatăm că majoritatea lucrărilor de referință cu privire la artiștii secolului XIX și XX au fost scrise sau publicate de niște negustori. Firmele Wildenstein, Paul Rosenberg, Durand-Ruel, Maeght au mai multe la activul lor. De ce oare această activitate? Pentru a da, într-un fel, niște certificate adevărate unor tablouri false. Căci incluzînd cîteva dintre ele într-o lucrare apărută sub autoritatea unui mare negustor sau unui important profesor universitar, acestea dobîndeau un credit ce permitea operații fructuoase. Dacă ești șiret, incluzi de preferință niște falsuri vîndute unor colecționari prestigioși. Această interpretare cinică a lucrurilor e un prilej de a obține date interesante pentru cineva care ține să pară informat la dineurile din societate. De fapt, un repertoar de opere în care nu poți avea încredere nu e luat în considerare. Prezența unui Modigliani în cartea publicată în 1929 de Pfannstiel nu-i conferă tabloului nici o dovadă de autenticitate valabilă. Pe bună dreptate cărții nu i se mai acordă

Scanned with OKEN Scanner

de multă vreme încredere. Catalogul e interesant pentru un negustor din cauza reţelei de informaţii pe care i le pune la dispoziţie. Pregătirea — adesea foarte lungă — a unei asemenea lucrări îşi facilitează accesul la cei mai geloşi colecţionari, permiţîndu-ţi să stabileşti, sau să le mai întăreşti, sub auspiciile cele mai bune, nişte contacte cu personalităţile lumii artistice din toate ţările. Dealtfel catalogul ştiinţific a ajuns astăzi unul din atributele necesare renumelui pictural, un fel de ritual de trecere asemănător cu ceea ce, în Franţa, e pătrunderea într-un club de golf pentru un director obişnuit, care se sinchiseşte de înălţarea sa socială. Vedem cum apar astfel nişte lucrări consacrate unor artişti a căror operă aproape în întregime nu merită în nici un fel a fi recenzată, Utrillo de pildă, asupra căruia vom avea ocazia să mai revenim.

Prin 1920, în ciuda atîtor supravieţuitori, cercetările erudite nu se îndreaptă deloc încă spre artiştii posteriori celui de al doilea imperiu. Numai la sfîrşitul acestei perioade se vor face cîteva mari cataloage ştiinţifice. Cel întocmit de Lionello Venturi pentru Cézanne va apărea în 1935, cel consacrat de Venturi şi Rewald lui Pissarro în 1939. Cel întocmit de olandezul La Faille operei lui Van Gogh va apărea în 1928. Majoritatea eseurilor mari de recenzare sistematică vor fi publicate după război. Dar lipsa lor nu va dăuna cu nimic vînzării. Pînă la Joia neagră a Wall Street-ului (24 octombrie 1929), comerţul de artă modernă ca şi cel al picturii vechi va cunoaşte o expansiune fără precedent.

JOS METECII!

Aceasta fiind situaţia, ne putem pune întrebarea de ce francezii, colecţionari sau oameni ce se ocupau de muzee, au achiziţionat atît de puţine opere ale marilor creatori ai vremii noastre. Printre cititorii acestei lucrări, se vor afla desigur, prin forţa împrejurărilor, unii ale căror date de naştere se

Scanned with OKEN Scanner

situează în jurul anului 1930. Ei își pun întrebarea de multă vreme: „Cum se face că mama, atît de sensibilă, tata, atît de îndrăgostit de modernism și nebun după viteză, n-au cumpărat opere de Picasso, Matisse, Soutine sau Max Ernst?" Nu mai căutați, burghezi încă tineri și receptivi la lumea de azi. Dacă părinții voștri au neglijat marea pictură a vremii, aceasta s-a datorat faptului că ei citeau *L'Action Française* sau alte ziare reacționare din perioada aceea. În aceste publicații, atît de răspîndite nu numai în cartierele elegante, arta contemporană era atacată în numele unei atitudini conform căreia grupările de dreapta pretindeau că sînt singurele ce au dreptul să ia apărarea gustului artistic în Franța. Acțiunea lor avea să fie cu atît mai eficace, cu cît ea relua vechile campanii ale partizanilor picturii de salon considerată a fi aceea a persoanelor „bine".

Vînătoarea „metecilor" artei avea specialiștii ei, Camille Mauclair mai ales, căruia un vag trecut de anarhist îi conferea un brevet de spirit receptiv. În realitate, liber încă din 1892 de a-și exercita talentele la *Mercure de France*, datorită morții premature a lui Albert Aurier, i-a atacat neîncetat pe Gauguin, Lautrec, Pissarro, Cézanne și alții, după cum a demonstrat John Rewald[18]. Numai Monet se bucura de favoarea lui, alături de niște artiști neînsemnați precum Carrière, de Groux și elvețianul Hodler. Ceea ce, evident, nu l-a împiedicat pe Mauclair, peste patruzeci de ani, să slăvească impresionismul opunîndu-l noilor școli pe plan estetic și pe plan moral. În 1930, a făcut o carte din articolele apărute cu doi ani înainte, cu ocazia unei campanii împotriva așa-numitei *La Farce de l'Art Vivant*[19] (*Farsa artei contemporane*). Articolele fuseseră scrise pentru ziarele *Le Figaro* și *L'Ami du Peuple*, amîndouă sub controlul negustorului de parfumuri megaloman François Coty. Ele făceau cunoscute marelui public niște teze expuse adesea în lucrări cu tiraj mai mic, precum *Notre Art Dément* (Arta noastră dementă), publicată în 1926 de un oarecare François Lehel. Cartea, ale cărei capitole se intitulează „Impre-

Scanned with OKEN Scanner

sionismul patologic" sau „Demența lui Cézanne", reproduce niște opere de Kandinsky, Picasso, Lipchitz, Chirico, Boccioni, Chagall, Modigliani și după o cronică apărută în *L'Art et les Artistes*, o revistă respectată a vremii, „alți cîțiva mai puțin cunoscuți din punct de vedere patologic". Autorul cronicii adaugă: „Francezii nu figurează încă acolo decît într-o mică minoritate. Dar atenție la contagiere!..."

Mauclair are și el pretenția de a apăra Franța. El afirmă mai întîi că mișcarea postcézanniană are ca origine acțiunea mistificatoare a lui Fénéon și Apollinaire, atît unul cît și celălalt distrîndu-se să joace o farsă unei întregi generații (*sic*).

În 1928, fasciștii italieni, avînd încă pretenția de a fi moderni în artă, cer comisariatului secției franceze de la Bienala din Veneția să prezinte o sală întreagă cu opere de Matisse. Să-l ascultăm pe Mauclair: „Străinii aceștia, sprijinindu-se pe un anumit gen de articole din presă, îl consideră ca pe unul dintre eroii zilei... Desenele acestea demne de un elev de la academie încă nu prea sigur pe trăsătura lui, odaliscele de la niște băi de mahala, împestrițările țipătoare sau fade de creton imprimat, fără adevărate valori, fără stil, fără viață, sînt cercetate în serie de o uimitoare nulitate, subliniată de o vizibilă pretenție". După cum ne putem închipui, Picasso nu e tratat mai bine. „Dl. Picasso a fost considerat inventatorul cubismului și a ajuns celebru;... el nu era decît un desenator bun în maniera spaniolă, putînd spera să fie clasat onorabil în țara sa. Acolo nu e un profet atît de mare ca la noi. Spania e destul de înapoiată încă ca să se încăpățîneze a privi un tablou cum trebuie. La noi, însă, dl. Picasso e ilustru pentru că a inventat tabloul care n-are nici cap nici coadă"... „Cum să nu fii izbit oare și să nu devii total lipsit de încredere de faptul că actualul comerț al picturii se află în mîinile izraeliților din Franța și din Mittel Europa și că negustorii, criticii intermediari, pictorii evrei atît de numeroși în «arta contemporană» sînt cu toții de acord să atace tradiția latină și să asculte de spiritul criticismului

Scanned with OKEN Scanner

negator, de disociere, de distrugere a valorilor, care e vechiul fond al rasei lor?"

Se ştie de multă vreme că izvoarele intelectuale ale nazismului se situează, în bună parte, în Franţa. Negustorii parizieni de artă contemporană, contrar părinţilor generaţiei noastre de patruzeci de ani, nu se sinchiseau deloc pe atunci de ceea ce Camille Mauclair şi semenii săi aveau de spus. Aveau destui clienţi în Franţa şi multe alte ţări — cel puţin pînă la Criză.

CRIZA

Cu umorul său caracterizat de gustul pentru precizare şi zeflemea, economistul american John Kenneth Galbraith a descris euforia ce a culminat cu veritabila orgie a speculaţiei care inundase America începînd din 1928[20]. În anul acela — dar o dată nu înseamnă obicei — Joseph Duveen a supralicitat o operă pe care o rîvnea, fără s-o obţină. După ce s-a oprit la 240 000 de dolari, opera a ajuns la Knoedler pentru o sumă ceva mai mare. Era o sculptură în marmură de Houdon, *Portretul Sabinei*, primul copil al artistului ce abia împlinise un an. Fără îndoială că din pricina înfăţişării oarecum masculine a sugarului, tatăl a menţionat pe spate „Sabinet Houdon 1788". Duveen plătise pentru portret 450 000 de franci aur la licitaţia Doucet din 1912: 495 000 cu cheltuielile, adică 99 000 de dolari. Îl vînduse puţin mai tîrziu cu un mic profit de 15% colecţionarului Elbert Gary. La licitaţia după decesul acestuia l-a achiziţionat Knoedler cu 243 120 dolari. Astfel că, din anul de prosperitate 1912 pînă în anul de prosperitate 1928, piesa dobîndise un plus de 143%. Dacă, în cursul celor şaisprezece ani, colecţionarii avuseseră tot mai mult tendinţa de a se îndrepta spre pictură, interesul pentru mobile, obiecte de artă şi sculptură era încă foarte mare. Houdon dispunea dealtfel de un statut special. În 1928 ca şi în 1912, o sculptură conferea posesorului ei o aureolă ce poate fi comparată astăzi cu aceea conferită de

Scanned with OKEN Scanner

posedarea unei opere de Gauguin din Tahiti. Ţinînd cont de puterea de cumpărare, încă foarte ridicată, a dolarului, moştenitorii lui Elbert Gray se simţeau foarte bine.

Totuşi situaţia era cu totul altfel decît fusese în momentul licitaţiei Doucet. Cu foarte puţin timp înainte de cel dintîi război mondial, moneda avea acoperire în aur. Abundenţa acestuia constituia un fenomen nou ce exprima capacitatea lumii industriale în expansiune de a-şi lărgi neîncetat pieţele. Dar în 1928 nu mai era astfel. Era uşor să vinzi acţiuni ca să cumperi un Houdon, dar valoarea acţiunilor nu mai exprima nişte bunuri reale. Ea fusese împinsă dincolo de orice limite rezonabile de nenumăraţi *agioteurs*, adesea nedispunînd de prea mari venituri, şi finanţaţi de bănci în schimbul unor procente foarte mari. Încrederea naivă într-o creştere nelimitată masca o realitate simplă: prea puţini oameni, chiar în ţările industrializate, puteau cumpăra bunurile de consum produse de uzine în cantităţi din ce în ce mai mari. Curînd uzinele n-au mai lucrat. Survenită, în Statele Unite, în septembrie 1929, Marea depresiune s-a întins încet-încet la ansamblul unei lumi capitaliste mult mai vast decît astăzi. Din septembrie pînă în noiembrie, valoarea acţiunilor industriale americane a scăzut la jumătate înainte de a-şi găsi un echilibru precar. Din iunie 1930 pînă în iulie 1932, au început din nou să scadă ajungînd să nu mai reprezinte în cele din urmă decît a opta parte din cursurile atinse în săptămînile ce precedaseră începutul cataclismului.

Cum crahul din Wall Street nu se produsese decît la sfîrşitul anului, stagiunea din 1929 n-a fost afectată. În august, familia Knoedler a cumpărat un mare număr din tablourile prinţului de Wagram pe care le moştenise sora lui. La Londra, James Pierpont Morgan Jr. a făcut să i se adjudece acel *Livre d'Heures* al ducelui de Bedford şi *Psaltirea Luttrell* pentru 33 000 şi 35 000 de lire. N-a putut intra în posesia lor, deoarece reprezentanţii muzeelor recurseseră la dreptul lor de a

Scanned with OKEN Scanner

cumpăra înaintea altora conform unei proceduri oarecum diferite de aceea din Franţa. N-au prea trecut prin sălile de licitaţii din Londra tablouri foarte importante. Preţul cel mai mare a fost obţinut de *Portretul domnului Le Roy, senior de Ravels* de Van Dyck. Un american a plătit 17 500 de lire (86 750 de dolari) pentru replica unui tablou considerat a fi o capodoperă a pictorului (Londra, Wallace Collection). Baronul Thyssen a dat 15 225 de lire pentru un alt portret de bărbat, cel al *Colonelului Craggs Nugent* de Gainsborough. Cele mai importante tablouri n-au trecut nici pe la Christie. Guvernul englez a făcut două achiziţii magnifice pentru National Gallery: *Portretul votiv al familiei Vendramin* de Tiţian care se afla din 1656 la ducii de Northumberland (122 000 de lire) şi un primitiv fascinant: *Diptic Wilton* despre care nu se ştie încă dacă e opera unui artist englez sau a fost pictat pe continent.

Sovieticii au trimis o vreme opere de artă unor săli de licitaţie germane. Cea mai importantă licitaţie a fost aceea a tablourilor şi obiectelor de artă care împodobiseră palatul conţilor Stroganov încă de la sfîrşitul secolului XVIII. „O mică Wallace Collection", nota Gimpel în *Jurnalul* său. Dar nu era cu totul adevărat în ceea ce priveşte pictura. Cele o sută opt loturi propuse conţineau multe replici, opere de atelier sau de pictori minori, ca italianul Lempi care lucrase la Petersburg. Erau totuşi acolo două picturi frumoase de Poussin, două opere importante de Boucher, două de Van Dyck şi o suită de şase opere de Hubert Robert de cea mai bună calitate, comandate, cîndva, de Alexandr Stroganov pentru un salon al palatului său. Cele o sută patruzeci şi două de loturi constituite de mobile, sculpturi şi obiecte purtau în schimb cele mai strălucite nume ale artei şi artizanatului francez de cea mai bună calitate: Caffieri, Clodion, Falconet, Houdon, Gouthière, André-Charles Boulle şi toţi marii ebenişti. Licitaţia a avut loc în mai 1931. Printre altele, cele două picturi de Boucher n-au atins preţul lor

Scanned with OKEN Scanner

de rezervă, totalul fiind de aproximativ 500 000 de dolari.

S-a menţionat numărul tablourilor care atinseseră sau depăşiseră la Londra, la licitaţii, o maximă considerată semnificativă în cursul anilor ce ne interesează. În virtutea acelui conservatorism ce era socotit odinioară ca făcînd forţa Angliei, sumele sînt exprimate în guinee, veche unitate financiară căreia nu-i mai corespunde nici o monedă de metal sau hîrtie. Să semnalăm că o guinee echivalînd cu douăzeci şi unu de şilingi faţă de cei douăzeci ai lirei a fost, pînă în 1975, moneda folosită la Christie. În 1927, a prezentat la licitaţii o sută treizeci de tablouri vechi vîndute fiecare cu un preţ echivalent cu 1 400 de guinee sau depăşind această sumă. În 1930, numărul acestor tablouri scăzuse la şaizeci şi trei. Criza nu-şi făcuse încă simţite toate efectele în Europa.

VALUL ADÎNC

În anul următor n-a mai fost aceeaşi situaţie, cînd numai treisprezece tablouri au atins sau depăşit 1 400 de guinee. În 1932, opt tablouri au găsit amatori la acest preţ şi în 1933, zece. Între timp lira fusese devalorizată. În 1931, nu mai valora decît 3,32 dolari faţă de 4,86 dolari cît fusese înainte. Fapt care ar fi trebuit să ajute comerţul de la Londra. Dar nu s-a întîmplat aşa. Controlul riguros al schimburilor instituit în majoritatea ţărilor europene a contribuit dealtfel la separarea pieţelor. Pentru a încerca să profite de scăderea lirei s-au trimis obiecte de artă în America. Astfel au fost vîndute la New York manuscrisele anluminate ale lordului Lothian. Era de aşteptat ca *Psaltirea Tickhill* să ajungă la un preţ echivalent cu cel atins de *Livre d'Heures* al ducelui de Bedford cu trei ani mai înainte: 33 000 de lire (160 380 de dolari). Dar ea a fost cumpărată cu 56 780 de dolari pentru New York Public Library.

Nici un compartiment al pieţei n-a fost scutit fiindcă, afară de cîţiva mari bogătaşi, nimeni n-a

Scanned with OKEN Scanner

fost scutit. Acum cîţiva ani, vedeam adesea la Louis E. Stern, un colecţionar din New York, *Seară de carnaval*, o pictură minunată de Henri Rousseau. Într-o zi l-am întrebat de ce a cumpărat acel tablou ce nu se potrivea cu colecţia sa. Mi-a povestit cum, în cel mai greu moment al crizei, pe cînd se întorcea acasă melancolic după ce socotise la birou acel pachet subţire de dolari ce-i mai rămăsese, a întîlnit un negustor francez care părea tot atît de trist ca şi el. Prea puţin dispus să suporte cheltuielile de întoarcere ale unei opere de dimensiuni mari, ce nu mai putea fi vîndută, negustorul căuta fără speranţă să scape de ea „la orice fel de preţ". După o oră, acest proaspăt sărac răspundea reproşurilor soţiei: „După toate aparenţele curînd n-o să mai avem nimic, aşa că o să fie mai bine atunci să trăim în faţa unei capodopere". Mult mai tîrziu — după ce-şi redobîndise averea — Stern a donat tabloul său muzeului din Philadelphia. Pe lumea asta sînt foarte puţini cei care gîndesc ca el. La Londra, în cursul acelei stagiuni terminate în iulie 1933, numai patru mobile din secolul XVIII francez au depăşit la licitaţie suma derizorie de 200 de lire.

Tot în acelaşi an, Christian Zervos, directorul revistei *Cahiers d'Art*, a fost nevoit să ceară ajutor artiştilor pe care-i apăra cu atîta clarviziune. În aprilie a avut loc o licitaţie la galeria Charpentier. Preţurile cele mai ridicate au fost obţinute pentru o operă cubistă ovală de Braque (73×60 cm): 13 000 de franci, un *Hristos* de Rouault (74×59 cm): 11 000 de franci şi una de Léger din 1930 (61×92 cm): 17 000 de franci. Un desen de Matisse s-a vîndut cu 500 de franci, două acuarele de Kandinsky cu 1 250 şi 650 de franci, o teracotă policromă de Laurens cu 1 200 de franci şi o sculptură din prima manieră a lui Giacometti cu 2 100 de franci. Rezultatele au fost considerate excelente căci, citim în *L'Amour de l'Art*, se prezisese (ca atît de des de atunci încoace) „prăbuşirea totală a tendinţelor celor mai abstracte (*sic*) ale artei contemporane". De fapt preţurile lui Braque, Rouault şi Léger sînt onorabile faţă de

Scanned with OKEN Scanner

cele atinse la licitații în cursul anilor 1928—29. Solidaritatea unor prieteni veniți să-l ajute pe unul dintre cei mai buni apărători ai artei contemporane a contat pare-se mult. Dar prosperitate sau criză, nu vedem atunci multe opere cubiste sau abstracte la licitații. La Paris, unde sîntem în mare avans față de Londra, cincisprezece lucrări de Picasso trec pe la Hôtel Drouot în 1929. Sînt opere neînsemnate, desene sau acuarele. Singura pictură, de format mic (18,5×24 cm), se va vinde cu 8 000 de franci în timp ce pe o acuarelă se va plăti cu 200 mai mult. În aceeași stagiune, și același loc, vor trece treizeci și cinci de picturi de Utrillo, din care multe aveau să depășească 30 000 de franci. În acel ultim an de euforie, vedetele cotelor pariziene, printre artiștii în viață, sînt Vuillard, a cărui *Conversație*, un tablou de mari dimensiuni (222×153 cm), va ajunge la suma de 200 000 de franci fără cheltuieli, Bonnard, a cărui *Croitoreasă* (122×79 cm) va fi adjudecată la 100 000 de franci și Matisse cu *Femeie maură*, o pictură mică (35×24 cm) vîndută cu 152 000 de franci.

Cinci sau șase ani, negustorii au strîns pînzele corăbiilor și au trăit, cel puțin cei care reușiseră să facă avere, din rezerve. Kahnweiler care, încetîncet își revenea din lovitura primită prin vînzarea bunurilor sale sechestrate, a povestit cu multă simplitate și vigoare despre condiția unui negustor fără prea mulți bani și conștient de responsabilitățile sale cu privire la artiști: „Atunci a apărut lucrul acela înspăimîntător, pe care nimeni nu și-l mai poate închipui astăzi: marea criză mondială... Era de necrezut: nu mai vindeam nimic... Eram singuri zile întregi; nu mai venea nimeni. Eram acolo. Toate acestea ar fi fost oarecum suportabile dacă n-aș fi avut răspunderea pictorilor. Nu a celor mari. Picasso n-avea nevoie de mine. Nimeni nu mai cumpăra de la el, dar Picasso putea să aștepte. Și Braque putea aștepta". Adunînd cîțiva amatori, Kahnweiler a constituit un fel de sindicat de într-ajutorare artistică. Fiecare

Scanned with OKEN Scanner

dădea o anumită sumă pe lună. Banii înmînaţi pictorilor îţi dădeau dreptul la cutare sau cutare din picturile lor la sfîrşitul anului. Galeria percepea un procent foarte mic ca să poată subzista, dar dădea şi ea o anumită sumă ca să obţină tablouri. „Şi aşa i-am ajutat pe pictori să trăiască pînă prin 1936“[21].

CONVALESCENŢĂ

Într-adevăr, de la o vreme lucrurile au început să se îndrepte. Unele răni au avut nevoie de mai mult timp ca să se cicatrizeze. Au fost unii bolnavi atît de grav încît nu şi-au revenit încă. Criza a accelerat procesele în curs. Pictorii de la Barbizon, portretiştii englezi din secolul al XVIII-lea — în ciuda eforturilor lui Duveen ca să-i susţină la licitaţii — au fost printre cei mai loviţi. Totuşi, în 1936, Andrew Mellon, renunţînd la vechile sale obiceiuri, i-a dat peste 200 000 de dolari lordului Rotschild pentru *Doamna Sheridan* de Gainsborough. Arăta, încă o dată, ce rol poate juca un singur client în comerţul de artă deoarece, în acelaşi an, National Gallery de la Londra a plătit de vreo zece ori mai puţin pentru un tablou echivalent.

În chip foarte firesc comerţul în convalescenţă a devenit mult mai selectiv. Atenţia marilor cumpărători s-a concentrat asupra unor nume prestigioase: Rembrandt, Frans Hals sau asupra unor opere ajunse extrem de rare. Cel dintîi suferise mai puţin decît alţii din pricina crizei, urcarea preţurilor la Rembrandt n-a fost atît de spectaculoasă ca aceea de la Hals. Printr-o ciudată intoleranţă, englezii excluseseră totdeauna secolul al XV-lea italian de la preţurile cele mai înalte. Achiziţionarea pentru National Gallery a celor şapte panouri de Sassetta cu o sumă foarte rezonabilă: 43 000 de lire a stîrnit scandal. E adevărat că ele aparţineau prietenului nostru Duveen. S-a socotit atunci că el nu putea fi în acelaşi timp

Scanned with OKEN Scanner

unul din acei *trustees** ai muzeului şi totodată unul din furnizorii săi. Spre marele său necaz, a fost nevoit să părăsească augusta instituţie. În ceea ce priveşte pe americani, aceştia erau foarte hotărîţi să nu se zgîrcească la pungă şi să cumpere cît mai era timp. Cunoaştem sumele plătite de Mellon pentru tablourile de la Ermitaj. După ce s-a aflat, cei de la Metropolitan Museum n-au ezitat să plătească 243 000 de dolari pentru un triptic de Lippo Lippi provenind din moştenirea Morgan. Şi Andrew Mellon a achiziţionat din aceeaşi sursă *Portretul Giovannei Tornabuoni* de Ghirlandaio cu 500 000 de dolari. Mai mulţi primitivi ai şcolilor din Nord au fost scoşi pe piaţă de nişte emigranţi germani, ceea ce explică de ce o *Coborîre de pe cruce* de Memling n-a depăşit 83 000 de dolari de la New York la începutul anului 1939. Peste puţin timp pictura, *Cele trei Marii la mormînt*, a cărei atribuire lui Van Eyck poate fi acceptată în chip rezonabil, se vînduse aproape cu un milion de dolari. O cumpărase Van Beuningen, care donase atîtea tablouri muzeului din Rotterdam şi al cărui nume va rămîne totdeauna legat de falşii Vermeer de la Van Meegeren. Impresioniştii, „modernii" beneficiau şi ei de o conjunctură mai bună. Totuşi cotele lor nu te lasă deloc să presimţi fulgerătoarea creştere ce avea să aibă loc peste vreo doisprezece ani.

Neliniştea economică era pe cale de a se risipi; în unele sfere, neliniştea socială ce o generase era încă prielnică isteriei. Unii au considerat licitaţia din 30 iunie 1939 ca pe un nou efort al Führer-ului de a-i reda Germaniei demnitatea. Organizată de elveţianul Fisher, aceasta a avut loc la Grand Hôtel National din Lucerna. Tablourile datînd din perioada 1900—1930 fuseseră considerate nedemne de a rămîne în muzee din pricina caracterului lor decadent sau fiindcă autorii lor „nu erau suficient de aerieni". Catalogul conţine o sută douăzeci şi cinci de numere. Afară de maeştrii Şcolii din Paris, Lieberman, Barlach,

* Depozitari (în engleză în original).

Scanned with OKEN Scanner

Lehmbruck, Corinth, Nolde, Kirchner, Schmidt-Rottluff, toţi expresioniştii, Klee şi cei de la Bauhaus erau prezenţi. Venise lume multă. Cu toate acestea, pentru germani n-a fost aproape nici o supralicitare.

Una din foarte rarele achiziţii a fost făcută de Joseph von Sternberg care n-a fost numai o mare personalitate a cinematografului ci şi un remarcabil colecţionar. A plătit 7 200 de franci elveţieni pentru un peisaj de Kokoschka. Erau acolo patru opere de Picasso. *Cei doi arlechini*, evaluaţi la 105 000 de franci, au fost cumpăraţi cu 80 000 de un francez. Nici *Băutorul de absint* de la Kunshalle din Hamburg, evaluat la 73 500 de franci, nici *Cap de femeie* n-au avut amatori. *Familia Soler* de la Muzeul Wallraff-Richartz din Colonia, evaluată la 63 000, a fost împinsă pînă la 106 000. Un peisaj de Matisse s-a plafonat la 10 500 de franci. Un frumos Gauguin din Tahiti, pe care-l vom mai întîlni, a fost vîndut la preţul evaluat de 63 000 de franci la fel ca un autoportret de Van Gogh, scos de la muzeul din München, care a plecat în America pentru 250 000 de franci. Trebuiau să aibă loc acolo mai multe licitaţii, dar peste două luni Hitler a fost solicitat de alte preocupări.

Doi membri ai aceleiaşi familii americane aveau să aibă cinstea de a da concursul lor preţios unor artişti ale căror opere se situau mult dincolo de ceea ce acel acuarelist şi arhitect vienez considera a fi degenerat. Acţiunea lor nu era comună, raţiunile lor de a acţiona neavînd aceleaşi motive.

În 1937, la treizeci şi nouă de ani, Peggy Guggenheim a rămas, pe neaşteptate, fără bărbat. Cum de vreo douăzeci de ani avusese mai mulţi, i-ar fi fost foarte uşor să mai găsească unul dar, pe moment, era sătulă. Obosită de lunga trîndăvie frivolă, nefiind lipsită de bani, şi avînd mulţi prieteni printre intelectuali şi artişti, a ezitat între editură şi galerie de artă. Cum a fost asigurată că, dacă ar fi publicat cărţi s-ar fi ruinat, a ales deci arta, unica ei preocupare fiind aceea de a

Scanned with OKEN Scanner

participa la viaţa exaltantă a creatorilor de avangardă, ajutîndu-i totodată. Cultura nefiindu-i pe măsura exaltării, cea dintîi expoziţie deschisă în galeria ei de la Londra a fost consacrată lui Cocteau. Deoarece a avut bunul simţ să ceară sfatul lui Marcel Duchamp, a dobîndit opere minunate mai ales de-ale suprarealiştilor. Aflîndu-se în Franţa în momentul prăbuşirii, i-a ajutat în chip generos pe artiştii a căror situaţie era adesea precară. Datorită ei, numeroşi artişti au putut ajunge în America. S-a căsătorit cu Max Ernst, de îndată ce acesta a putut scăpa din lagărul sinistru de la Gurs şi au zburat împreună la New York la bordul unuia dintre primele avioane transatlantice. În 1975, s-a putut vedea la Orangerie o parte din colecţia ei care se află la Veneţia într-un ciudat palat neterminat din secolul al XVIII-lea.

Pe lîngă ceilalţi membri ai familiei Guggenheim, Peggy e ca o rudă săracă. Unchiul ei Salomon nu trebuia să-şi impună nici un fel de restricţii. Prin 1930, el şi-a pus imensa avere în serviciul artei abstracte, mai înainte de a construi şi a înzestra celebrul muzeu ce-i poartă numele. Acţiona astfel îmboldit de pictoriţa Hilla Rebay a cărei mare acuitate vizuală, dacă nu talentul, milita în chip sălbatic. Gimpel a notat în *Jurnalul* său că atunci cînd Hilla privea gravurile vedea la milimetru dacă o linie era prea lungă sau prea scurtă. Mai nota şi că „ea nu putea admite în arta modernă cea mai neînsemnată aluzie la vreun obiect sau la vreo fiinţă umană". Pentru ea, arta abstractă era mai presus de forma unei expresii artistice. O dovedesc titlurile unora dintre textele ei: „Misiunea spirituală a inobiectivităţii" — „Puterea spirituală a ritmului". Pasionată cititoare a scrierilor lui Kandinsky, l-a făcut pe prietenul ei să cumpere prodigiosul ansamblu al pictorului rus care se află astăzi la muzeu. Dar asta n-a fost tot. Gimpel o numeşte „Ecaterina a II-a a acestei şcoli" şi afirmă că „din imbold sexual" a cumpărat sute de opere de Bauer. Totuşi, adaugă, „e o animatoare care nu-i lipsită de geniu". Acţiunea baroanei de Rebay şi aceea a lui

Scanned with OKEN Scanner

Salomon Guggenheim au dat, în tot cazul, un imens ajutor, nu numai material, tuturor artiștilor „inobiectivi" care nu puteau conta atunci nici măcar pe bunăvoința snobilor.

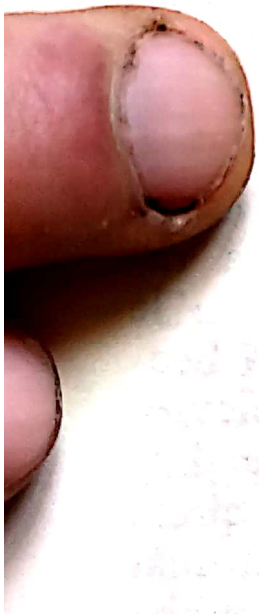
„Războiul ciudat"*, starea aceea stranie de vioiciune suspendată și falsa liniște au încetinit tranzacțiile fără a le suprima de tot. Cursurile au rămas stabile de-a lungul iernii și la începutul primăverii. Furtuna a izbucnit și, în Franța, cel puțin, n-a mai fost vorba de comerț de artă cîteva luni. Patru zile din luna mai a anului 1940, în timpul violentei bătălii de la Dunkerque, o colecție de porțelanuri din Extremul Orient, așa cum nu va mai fi posibil de alcătuit, a fost scoasă la licitație la Sotheby. Bancherul erudit Georges Emeurphopoulos avusese nevoie de cincizeci de ani de cercetări ca s-o facă. Nu știm dacă cumpărătorii aveau față de catastrofă o impasibilitate de animal sau erau inspirați de un grandios spirit lucrativ. Fapt e că un mic bol cu emblema împăratului Ch'âng Hua pentru care s-au plătit 36 de lire a ajuns în aceeași sală la 16 500 de lire în 1967. Un ibric din porțelan albastru cu alb cumpărat cu 19 lire de un negustor a fost vîndut, tot la Sotheby, cu 14 000 de lire în 1974. Atît unul cît și celălalt trecuseră prin mai multe mîini (am vrea să știm cu ce preț) mai înainte de a apărea din nou în celebra casă din Bond Street.

* În original: *la drôle de guerre* — perioada de la începutul celui de al doilea război mondial, cînd trupele franceze, luate prin surprindere, n-au reacționat, neopunîndu-se atacului german. (N. Tr.)

Scanned with OKEN Scanner

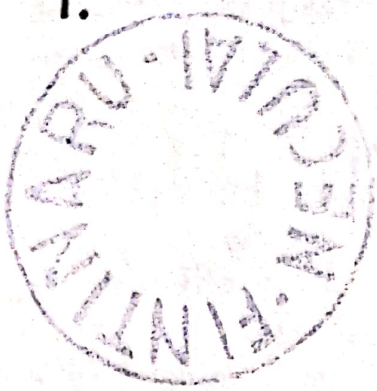
Partea a treia

COMERŢUL DE ASTĂZI



Scanned with OKEN Scanner

1.



PICTURA MODERNĂ

Timp de vreo şase ani cît a durat cel de-al doilea război mondial, comerţul de artă n-a rămas inactiv. Nişte hitlerişti cărora jafurile nu le mai potoleau pofta au fost clienţi buni. Van Beuningen a refuzat să-i vîndă lui Goering pictura lui Van Eyck, recent achiziţionată, deşi i se propunea un preţ din care i-ar fi rămas un beneficiu frumos. Se ştie că Reichsmarshall-ul a fost mai norocos la acei Vermeer confecţionaţi în grabă de Van Meegeren şi deci mai puţin „reuşiţi" decît tabloul *Pelerinii din Emmaus* datorită căruia tocmai Beuningen fusese atît de bine păcălit. În acea Franţă a comerţului la negru şi a colaborării, operele de artă au avut rolul lor de valoare-refugiu. Facilitînd, prea adesea, nişte traficuri necurate ale pieselor sustrase sau furate, nu constituiau numai o asigurare împotriva scăderii monedei dar mai puteau servi şi la disimularea unor cîştiguri suspecte. În Anglia, lucrurile au fost influenţate de hazardul luptelor. Mort în timpul marilor bombardamente de la Londra, comerţul a devenit mai activ începînd din 1942 cînd evenimentele au devenit mai favorabile.

Comerţul american şi-a afirmat în mod strălucit independenţa dobîndită faţă de Europa: stagiunea terminată în iulie 1941, aceea a înfrîngerii franceze şi a bătăliei deasupra Londrei, a fost

Scanned with OKEN Scanner

cea mai bună din cîte au existat la New York din 1929 încoace. S-au plătit 41 000 de dolari pentru *Victor Guye*, un portret de copil de Goya (Washington, National Gallery), şi 12 500 de dolari pentru un tablou de Matisse. Licitaţia doamnei Henry Walters cu operele ce nu intraseră în muzeul fundat de soţul ei a produs în total aproape 650 000 de dolari. În anul acela şi în cei următori, în ciuda unor excepţii spectaculoase ca achiziţionarea de către Barnes a *Pescuitorilor de scoici la Berneval*, preţurile au revenit pur şi simplu la nivelurile de dinaintea crizei, atît la tablourile vechi cît şi la cele moderne.

STABILITATEA ŞI MEDIOCRITATEA PREŢURILOR

Contrar celor întîmplate cu douăzeci şi cinci de ani înainte, sfîrşitul războiului n-a marcat cu nici un fel de febrilitate comerţul de artă. Atunci, e adevărat, cîştigătorii vedeau viitorul în roz în timp ce de data asta aliaţii — cel puţin cei din Europa — aveau mai degrabă tendinţa de a considera că viitorul e ceva mai sumbru. Optimismul mult prea făţiş al americanilor nu s-a făcut deloc simţit în nici o înălţare sensibilă. Fenomenul acesta de relativă stabilitate a preţurilor ce nu ţine de fapt cont de scăderea puterii de cumpărare a monedelor e caracteristic celor cinci-şase ani ce au urmat prăbuşirii ţărilor totalitare. Pictura veche, în ansamblu, se vinde în continuare mai scump decît aceea a impresioniştilor şi succesorilor lor. Comerţul „modernilor“ e desigur activ, dar chiar atunci cînd e vorba de cei mai bine cotaţi dintre ei e greu să vinzi o capodoperă ce depăşeşte într-un fel obişnuitul. Kurt Valentin, un negustor german emigrat în Statele Unite, deschide noi debuşeuri cubiştilor, lui Klee, Kandinsky şi expresioniştilor. E aproape singurul care expune sculptură în mod regulat. În 1946, am văzut la el *Micuţa dansatoare de paisprezece ani* a lui Degas, a cărei fustă e făcută din taftaua şi

Scanned with OKEN Scanner

tulle-ul unui furnizor al Operei. În ciuda eforturilor sale, n-a vîndut-o decît peste doi sau trei ani. Un alt exemplar al acestui admirabil bronz a ajuns la 380 000 de dolari la Parke-Bernet în 1971 — cam de vreo douăzeci de ori mai mult decît preţul pe care încerca să-l obţină Valentin.

La Paris, în aceeaşi perioadă, două femei tinere făceau pe intermediarele la vînzarea tablourilor în aşteptarea unor noi soţi. Amuzanta dezordine a activităţii lor nu împiedica să le treacă prin mîini nişte piese care astăzi i-ar face pe marii negustori să se înfioare numai la gîndul de a le poseda. Le vedeam adesea într-un bistrou de pe Rive Gauche unde mîncam regulat la prînz împreună cu mai mulţi prieteni. Într-o zi aveau o mapă plină cu acuarele minunate de Léger. Am ales una din 1924 pe care am plătit 21 000 de franci de-atunci, ceea ce nu era scump deloc. Pofta mi se aţîţă retrospectiv: „Oare de ce n-o fi luat toată mapa?“ Cititorule, există în viaţă perioade cînd eşti mînat de altceva decît de dorinţa de a poseda. Dacă-ţi place pictura, dealtfel, nenumărate sînt ocaziile de a o vedea. Cînd ai fost ultima oară la Luvru? Pentru că adesea, e adevărat, e foarte uşor şi fără importanţă să spui că gustul pentru colecţie nu e totuna cu gustul artistic, aşa că să lăsăm digresiunea asta căci n-am ajunge prea departe. Un motiv capital se opunea la achiziţia regulată a operelor de artă, chiar şi la cele mai scăzute preţuri: imediat după război trebuia să iau o hotărîre importantă care avea să-mi schimbe cursul vieţii. Ca şi mine, milioane de oameni erau confruntaţi cu asemenea probleme, adesea mult mai grabnice. Cîţiva ani, sălile de licitaţie de la Londra au făcut cele mai bune afaceri cu mobile, sticlărie, porţelanuri, toate lucruri necesare unor noi amenajări după distrugerile războiului. Aceste obiecte — se cuvine s-o menţionăm — erau singurele ale căror preţuri ţineau cont de eroziunea puterii de cumpărare a monedei.

Tot în anii aceia, am cumpărat cu 125 000 de franci un colaj cubist de Picasso de la Kahnweiler. O afacere — ei aşi! Colajele erau considerate

Scanned with OKEN Scanner

atunci — pe bună dreptate — extrem de greu de vîndut. Americanii nu le voiau, considerîndu-le prea fragile pentru a rezista la implacabila căldură uscată din apartamentele lor. Cum asemenea obiecţii nu se mai fac niciodată, putem crede că ei nu se resemnau să plătească atunci două sute şi cîţiva dolari pentru nişte hîrtie de ziar şi nişte carton de ambalaj împodobite cu guaşe sau cîteva trăsături de cărbune. Acum nu ezită să le plătească cu 60 000 — ba chiar cu 80 000 de dolari (afară de criză). Acuarela lui Léger? Să zicem 20 000, ceva mai puţin de 100 000 de franci noi — aceeaşi observaţie.

UN NOU OLIMP

Astfel deci, mai mulţi ani în şir, preţurile — şi la pictura veche s-o amintim — sînt mai mult sau mai puţin stabilizate la un nivel destul de scăzut. Oare nu se mai întîmplă nimic? Ba da, s-a întîmplat ceva extraordinar: adoptarea avangardei de către mass media şi consfinţirea ei în persoana lui Picasso.

O jumătate de secol de descoperiri minunate şi de entuziaste adeziuni din partea unora, de manifestări de scandal, de literatură, de snobism au dus la o nouă Legendă daurită, aceea a artei moderne. Legenda, complet elaborată de o bucată de vreme, nu atingea încă decît un număr limitat de indivizi: să spunem, schematizînd, nişte oameni bogaţi şi cultivaţi care colecţionau şi nişte intelectuali mai puţin bogaţi care cinau la cei dintîi atunci cînd convingerile lor politice nu le interziceau acest lucru. Prezenţa la New York în timpul războiului a cîtorva suprarealişti eminenţi şi a lui Chagall, Fernand Léger, Hélion, Ozenfant şi multor altora mai îmbogăţise mitologia aceea de pe malurile Senei. Prejudecăţile contrare mai erau destul de puternice pentru a da spectatorilor sentimentul exaltant că aparţineau unei minorităţi oprimate. Să nu uităm că imediat după Eliberare a mai putut avea loc o manifestare os-

Scanned with OKEN Scanner

tilă atunci cînd Picasso, renunţînd la obiceiurile sale, a participat la Salonul de Toamnă. Or, intelectualii englezi şi americani cei mai receptivi şi un mare număr de scriitori se aflau în serviciile războiului psihologic ce controlau posturile de radio sau erau corespondenţi de război. Pentru bărbaţii şi femeile acestea Parisul era locul important unde se desfăşurase marea aventură a spiritului nou la ale cărui ultime etape unii, precum corespondentul de război Hemingway, luaseră parte. Studenţii ce mai visau încă ieri în cămine la Picasso, Gertrude Stein şi Brâncuşi, se aflau dintr-o dată în faţa lor.

Un admirabil concurs de împrejurări pe care nici un fel de *„public relations"** — cuvînt încă necunoscut în Franţa — nu l-ar fi putut organiza vreodată. În euforia momentului, artiştii cei mai puţin dornici de publicitate îi sărbătoreau pe vizitatorii speranţei. Iar aceştia, pătrunşi de importanţa americană a succesului, erau înnebuniţi la gîndul că vedeau „celebrităţile" în carne şi oase. Sosirea opulentei Gertrude Stein alături de minuscula Alice Toklas la cantina corespondenţilor de război instalată într-un hotel din centru provoca — mi-aduc aminte totdeauna amuzat — frisoane asemănătoare cu cele ce le-ar fi suscitat odinioară la nişte bigote apariţia unui predicator celebru în timpul sărbătoririi vreunui sfînt. Cei mai îndrăzneţi se prezentau la Picasso sau cereau să fie duşi la el. O vizită la atelierul din rue des Grands-Augustins, mai ales dacă s-ar fi făcut şi fotografii, constituia un brevet mult mai prestigios decît o invitaţie la Fundaţia lui Barnes. Prezenţa la Paris a unui cetăţean din Vermont la sfîrşitul verii lui 1944 îi conferea, pe scurt, o dimensiune istorică cu care Barnes, ferecînd porţile de la Merion, nu putuse înzestra pe nimeni, nici măcar pe el însuşi.

În redacţiile americane se făcea mare caz de

---

* Serviciu de publicitate, de relaţii (în engleză în original).

Scanned with OKEN Scanner

„*human interest stories*"* citite sau ascultate de public cu aviditate. E plăcut să afli din gura celor interesaţi ce au însemnat lipsurile şi primejdiile la care propriii tăi soldaţi au venit să pună capăt. Şi mai plăcut încă să constaţi că au eliberat vedetele cunoscute. De fapt, nu prea erau multe nume cu care să poţi face să vibreze ecourile. Lili Pons şi Charles Boyer erau la Hollywood, Mistinguett depăşea limita de vîrstă acceptată la o stea de musichall, Maurice Chevalier era prost văzut din cauza unei încurcate călătorii în Germania. Solemnitatea momentului se acomoda perfect cu un prinţ al spiritului. Afară de geniu, Picasso întrunea, începînd cu calităţile fotogenice, toate condiţiile cerute ca să stîrnească imaginaţia. Să mă înţelegeţi bine, nu spun că a existat o acţiune de comun acord pentru promovarea lui Picasso. Nu spun nici că el a căutat o publicitate a cărei deşertăciune o cunoştea mai bine ca oricine. Indic numai primele etape ale fulgerătoarei sale cariere de vedetă pe care inventatorul cubismului a urmat-o, fără să se sinchisească, în ultima parte a vieţii sale. Mai fuseseră pictori (buni sau proşti, n-are importanţă) care dobîndiseră un imens renume. Dar nici unul nu beneficiase, niciodată, de o stare de lucruri care să poată fi comparată cu aceea care l-a făcut pe Picasso să treacă de la un mare renume mondial la vedetă, forma aceea specială a gloriei. Să rezumăm: hazardul loviturii decisive a intervenit în condiţii deosebit de favorabile. Caracterul revoluţionar al căutărilor pictorului în decursul carierei destul de lungi îţi permitea să-l plasezi alături de acei mari pictori blestemaţi ce-l precedaseră cu puţin timp. Era ca un Cézanne, un Gauguin, un Van Gogh care ar fi reuşit. Or, nişte romane americane de succes popularizaseră recent aceste nume conferindu-le o mare doză de patetism facil care avea să convină — din toate punctele de vedere — cinematografului. Apăruse şi televiziunea, totdeauna gata

* Povestiri sau romane senzaţionale (în engleză în original).

Scanned with OKEN Scanner

să facă loc unui om a cărui privire n-o putea uita nimeni şi a cărui prodigioasă dexteritate avea să fie pusă în valoare într-un film pe care avea să i-l consacre Clouzot. Am vorbit de lovitura decisivă, care n-ar fi ajuns la o asemenea traiectorie (cam vreun sfert de secol începînd din 1944) fără acea extraordinară facultate de-a se amuza pe care a avut-o Picasso pînă atunci cînd forţa sa fizică a slăbit. Fără a permite să i se vateme imensa lui capacitate de lucru, se preta la ceea ce se aştepta de la el — fotografii, autografe, ca şi cînd ar fi făcut-o din propria lui plăcere. Dealtfel, ştia să se apere admirabil, făcînd solicitanţii să aştepte zile întregi sau neprimindu-i pur şi simplu: negustori, ziarişti, editori, artişti, oameni la modă. Numeroşi din cei care-ţi arată cu mîndrie o schiţă în creioane colorate sau vreo dedicaţie pe pagina de titlu nu se laudă cu orele sacrificate pentru a le obţine. E adevărat că aşteptarea avea în general un scop lucrativ şi că preţioasa carte (biografie sau lucrare ilustrată de pictor) a fost adesea vîndută foarte bine.

Un fapt remarcabil: Picasso e fără îndoială singurul om al epocii noastre care a beneficiat din plin de mijloacele de difuzare de masă a celor două supraputeri inamice.

Astfel, pentru milioane şi milioane de indivizi, pretutindeni, Picasso încarna arta modernă. Fără a se schimba deloc în raport cu ceea ce nu încetase niciodată a fi: un veritabil artist pe deplin realizat, fusese transformat într-un semizeu viu prin mijloacele de comunicare în masă. Titan? În tot cazul locomotivă pentru că aceasta e expresia consacrată în Franţa, unde avem gustul imaginilor desuete chiar în materie de „*public relations*“, chiar în materie de „mass media“. A condus într-adevăr pînă la o gară de onoare convoiul artei de ieri şi de azi. A pus pe şine arta de mîine de care nu se sinchisea deloc. Fără el, sau mai exact fără imaginea dată lumii despre el, bogăţaşii din Seattle sau din Castelnaudary n-ar fi investit cu acelaşi antren în mai mult sau mai puţin tînăra pictură „mai înainte de a fi prea tîrziu“.

Scanned with OKEN Scanner

Cronica n-a reţinut cuvintele ce i-au fost inspirate lui Picasso de licitaţia din 14 mai 1952 de la galeria Charpentier unde experţii parizieni ţineau pe vremea aceea cele mai importante licitaţii. După cîte se pare o ignora sau n-a ţinut cont de aceasta. Totuşi licitaţia Gabriel Cognacq a fost, din punct de vedere financiar, o altă lovitură decisivă. De atunci datează urcarea preţurilor la pictura impresionistă, postimpresionistă şi aceea a secolului XX. Nu era vorba numai de o simplă colecţie a unui mare burghez. Gabriel Cognacq, nepotul fondatorului magazinelor La Samaritaine, îl sfătuise foarte curînd pe unchiul său să cumpere opere de artă. Împreună cu el, constituise colecţiile ce formează muzeul Cognacq-Jay donat oraşului Paris şi care alături de muzeul Camondo au trista reputaţie de a face parte din colecţiile publice cele mai puţin vizitate din capitală. Înlocuindu-l pe unchiul său la conducerea acestei importante afaceri, a fost silit să se retragă în momentul Eliberării. Membru în Consiliul muzeelor, a aflat că acestea prezentaseră un dosar cu privire la atitudinea lui din timpul războiului. Faptul l-a făcut să-şi schimbe testamentul prin care lăsa bunurile sale colecţiilor naţionale — de unde şi licitaţia după deces.

Erau acolo mai multe tablouri şi desene vechi: Teniers, Fragonard, Guardi, Boucher, dar în special opere din secolul XIX, Géricault, Corot, Daumier şi Courbet, apoi Manet, impresionişti, Cézanne şi Van Gogh. Mai aproape de noi, Vuillard, Marquet, Segonzac. Lumea a fost uimită pe moment, văzînd că un peisaj de Segonzac, singurul artist în viaţă reprezentat, s-a vîndut cu 3 000 000 de franci vechi deşi nici una dintre operele sale nu ajunsese pînă atunci măcar pînă la o treime din suma aceea. Dar viitorul nu avea să ţină deloc cont de acel record. Marele eveniment al licitaţiei l-a constituit însă, preţul obţinut pentru fiecare din operele lui Cézanne. Un peisaj (68×92 cm) a fost adjudecat la 20 000 000 şi

Scanned with OKEN Scanner

mica natură moartă (46×55 cm) *Mere şi biscuiţi*, din 1879, 33 000 000 de franci. Acest din urmă preţ a făcut senzaţie. Depăşea net cele obţinute pentru impresionişti în timp ce *Odihna*, o admirabilă pictură de Courbet (1858 — 50×64 cm), se plafonase la 5 700 000 de franci. Un frumos pastel de Degas, *Dansatoare salutînd* (38×50 cm), a depăşit cu puţin 10 000 000 ca şi *Fata cu cîinii* de Fragonard (60×50 cm), un tablou oval şi nu chiar terminat. Erau acolo şi două picturi de Manet făcute ca să placă clientelei galeriei Charpentier: *Fata cu pelerina* (1881 — 53×36 cm) şi *Colţ de peluză de pe cîmpul curselor de la Longchamp* (1865 — 38×24 cm). Primul a fost adjudecat la 11 600 000, al doilea la 8 650 000 franci. Atît unul cît şi celălalt trecuseră în 1899 prin licitaţia contelui Armand Doria unde ajunseseră respectiv la 7 200 şi 5 700 de franci de aur. Cele mai ridicate preţuri după Cézanne au fost obţinute de Renoir, a cărui *Modistă* (55×46 cm) fusese plătită cu 22 500 000 franci şi *Cele două surori* (46×55 cm), cumpărate de Niarchos, atinseseră cifra de 19 000 000. *Scaieţii* lui Van Gogh (1888 — 60×50 cm) au fost adjudecaţi la 16 500 000. Picturile lui Sisley şi Monet n-au atins cifra de 5 000 000.

De fapt, preţurile din 1952, chiar cele mai spectaculoase, nu ţineau cont deloc de scăderea considerabilă a valorii francului provocată de cel dintîi război mondial şi atît de accentuată de cel de al doilea. S-a observat că Degas şi natura moartă de Cézanne figuraseră amîndouă la licitaţia colecţiei ungurului Marczell de Némès din 1913. *Cele două dansatoare* — un pastel, deci mai puţin preţios decît un ulei — dobîndiseră 28 500 de franci de aur, natura moartă a maestrului din Aix 40 000. Dintre tablourile vîndute, numai cele două opere de Cézanne înregistrau o creştere ţinînd într-adevăr cont de eroziunea monetară. Dar contemporanii nu s-au dedat unor calcule savante pentru a evalua raporturile aurului cu hîrtia de mai multe ori devalorizată. Au fost impresionaţi, mai înainte de toate, de faptul

Scanned with OKEN Scanner

că în tot anul nici un tablou n-a atins preţul naturii moarte de la Cognacq.

Pentru noi, Cézanne e unul dintre marii maeştrii novatori ai picturii. Cu douăzeci şi patru de ani în urmă, o pictură de a lui, „cuminte" totuşi, şoca încă. Mai exact, acomodarea vizuală fiind de multă vreme efectuată, o asemenea pictură nu mai avea nimic care să poată şoca. Dar, din spirit de rutină, oamenii mai refuzau încă să creadă că autorul ei putea atinge cel mai înalt nivel al preţurilor. Făcînd acest lucru, nu se ţinea cont de un anumit număr de adjudecări la preţuri mari ce surveniseră în ultimii cincizeci de ani. La licitaţia Viau, în 1907, prinţul de Wagram plătise 19 000 de franci de aur pentru *Compotieră, pahar şi mere* vîndută apoi cu 48 000 la licitaţia Némès din 1913. În 1925, tabloul *Pinul mare şi pămînturile roşii* fusese adjudecat la 528 000 de franci şi un *Munte Sainte Victoire* a atins cifra de 743 000 de franci în 1939. Cazurile erau departe de a fi unice, dar instabilitatea fusese caracteristică comerţului cu operele lui Cézanne în cursul acestei perioade. Nişte preţuri de zece sau de cincisprezece ori mai puţin ridicate decît altele, pentru opere de o calitate egală, erau frecvente. Nu trebuie să uităm nici acest lucru, nici faptul că rutina nu-i scuteşte pe specialişti să aprecieze bine impactul unui eveniment care avea să fie curînd urmat de multe altele.

Licitaţia Girardin, din 10 decembrie 1953, de la Charpentier, a uimit din cauza preţurilor atinse de operele unor pictori contemporani. *Puişorii* (72×52 cm), o acuarelă inspirată lui Rouault, în 1905, de cartea celebră pe atunci a lui Léon Bloy — *La Femme Pauvre* (*Femeia săracă*) —, a fost adjudecată la 5 880 000 de franci, cel mai mare preţ de la o licitaţie marcînd, după presa vremii, o netă plusvaloare a operelor pictorului. Les Musées Nationaux au plătit 3 500 000 de franci pentru *Scară-Parc din Versailles* (68×52 cm), un ulei din 1910. Un Léger important din 1919, *Discul roşu* (92×65 cm), a fost vîndut cu 1 800 000 de franci, preţ considerat mare şi

Scanned with OKEN Scanner

care ne face astăzi să zîmbim. Conservatorii Muzeului de Artă Modernă au preferat să reţină dinainte cu 630 000 de franci *Copilul cu oglinda* (162×98 cm) de Maria Blanchard.

Preţul lui Léger, a urmat peste cîteva luni la Nisa de adjudecarea unei *Odalisce* mai mici (46×38 cm) şi mai puţin reprezentative la 436 000 de franci, a provocat următorul comentariu: „Fernand Léger este în momentul de faţă urmărit de aproape de către colecţionari mai ales după cele două expoziţii care tocmai au avut loc la Maison de la Pensée française şi la galeria Louis Carré".

COTA VALORILOR

A apărut un fenomen nou. Cota pictorilor e studiată de acum înainte în mod regulat în funcţie de nişte factori care scapă oricăror considerente de gust personal. Începe să apară ideea că un comerţ de artă poate fi analizat bazîndu-te pe nişte date „obiective" exact ca şi comerţul zahărului: „Pictorii «abstracţi» încep a fi cumpăraţi în mod serios. Dar să explicăm: nu numai că sînt văzuţi dar publicul îi susţine la fel ca pe figurativi". Acest citat, ca şi cel precedent, sînt luate din *Connaissance des Arts* (octombrie 1954 şi noiembrie 1960), o revistă ce avea să contribuie mult la răspîndirea într-o anumită clasă a celor avuţi şi neiniţiaţi a noţiunii că valoarea operelor de artă urmează nişte legi, putînd fi deci previzibilă. Rubricile ei specializate aveau să fie totdeauna lipsite de informaţia şi de seriozitatea ce le caracterizau pe cele din presa engleză, în special de la ziarul *Times* din Londra. Chiar prin caracterul lor vag aveau să întărească în public ideea că o cotă poate fi stabilită în chip obiectiv, tot aşa cum rubricile „Curse" dau iluzia unei precizii ştiinţifice celor care visează să cîştige Tierseul.

Nu trebuie să exagerăm importanţa acţiunii reluată de multe alte publicaţii. În ciuda aces-

Scanned with OKEN Scanner

tora — cu ajutorul snobismului — a încurajat serios o parte din burghezia pariziană şi din provincie să se intereseze de tînăra pictură „încă atît de ieftină". Ar fi nostim să desprindem din vechile rubrici ceea ce, chiar înainte de criza din 1974, le făcea să semene cu nişte anunţuri necrologice. Dar să ne abţinem. Opera uitată azi va fi, poate, regăsită poimîine. În virtutea căror criterii? Viitorul îşi va asuma sarcina să găsească unele de neatacat pentru a explica „redescoperirile". Vom avea ocazia să examinăm superbele grafice ascendente stabilite pe vremea prosperităţii atunci cînd ne vom ocupa de acele zile triste survenite în 1974.

Pentru moment euforia de-abia începe. De la o licitaţie la alta, lucrurile se precizează. Ascensiunea încă modestă a contemporanilor în timpul licitaţiei Girardin se accentuează la Sotheby în noiembrie 1954 cînd se scot la licitaţie tablourile colecţiei Rees-Jeffreys. Se cumpără cu 7 000 de lire, pentru Tate Gallery *Capul lui Paul Derain*, o schiţă în ulei de Matisse, un Soutine ajunge la suma de 4 410 lire. Puţin mai tîrziu, la New York, nişte tablouri de aceeaşi valoare ale aceloraşi pictori se vînd ceva mai scump. Operele cubiste se plafonează în schimb. La licitaţia Rees-Jeffreys, un Picasso nu depăşeşte 2 940 lire, se plătesc 1 260 pentru un Braque şi tot atîta pentru un Juan Gris. Cifra totală înregistrată: 44 230 lire impresionează totuşi căci Rees-Jeffreys investise 3 332 de lire în ansamblul tablourilor care erau departe de a fi de cea mai bună calitate.

În următorii doi ani, ascensiunea „modernilor" se precizează fără nişte evenimente spectaculoase precum cele care vor marca anul 1957. La 14 iunie din acel an a avut loc la galeria Charpentier licitaţia unei colecţii de opere cu totul bizare, ce fusese a doamnei Margaret Thomson Biddle. Bătrîna doamnă înaltă şi subţire părea a fi fost născută ca să întruchipeze personajul visat de anticapitalismul incipient într-o piesă „angajată" pentru teatru de marionete. După război şi pînă pe la începutul anului 1950 fusese cea mai bună

Scanned with OKEN Scanner

clientelă a marilor case de modă pariziene. Din fiecare model ce-i plăcea comanda cîte zece sau douăsprezece exemplare în culori diferite. Şi de fiecare dată accesoriile complete, pantofi, poşete şi altele, erau prevăzute în tonuri asortate. Împreună cu soţia unui magnat american al presei fundase o revistă lunară care durase puţin. Repertoriul acela complet de clişee intelectuale de la Café Society avea o machetă ce se inspirase de la toate ticurile grafice ale vremii. Fusese numită *Flair*, fără îndoială prin antifrază. La Paris, primea multă lume, printre alţii şi personalităţi politice, de la M.R.P., de la R.P.F. cu care schimba păreri nebuloase asupra marilor probleme ale prieteniei franco-americane. Aceste păreri aveau poate un sens precis în mintea ei căci poseda mari capitaluri în importantele zăcăminte de mine de la Zelidja din Marocul care nu era încă independent. Flerul ce-i lipsea doamnei Biddle în materie intelectuală nu-i lipsea deloc în materie de bani, căci îşi mărise considerabil averea moştenită de la tatăl ei.

Se aflau în colecţia sa Carzou, Buffet, Lorjou, aşii de moment, pictori naivi ca Bauchant sau Jean Eve precum şi tablouri de Trouillebert, Ziem, Benjamin Constant moştenite fără îndoială de la tatăl ei, colonelul Thomson. Acestea n-au dat loc la surprize. *Veneţia*, un mic panou de Ziem, atinsese cifra de 120 000 de franci şi *Malul rîului*, pictura lui Trouillebert, 260 000, dar mai erau multe altele. Sfătuită poate de văduva lui Paul Guillaume, al cărei soţ de-al doilea, Jean Walter, jucase un rol important în dezvoltarea minieră, de la Zelidja, doamna Biddle, în ultimii ei ani de viaţă, cumpărase tablouri importante printre care zece de Renoir (făcea lucrurile în stil mare), nişte plaje de Boudin de cea mai bună calitate şi trei opere de Gauguin. Cea mai importantă pictură de Renoir: *Moschee la Alger* (1882—49×60 cm) s-a vîndut cu 22 000 000, s-au plătit 13 800 000 de franci pentru cel mai frumos Boudin: *Scenă de plajă la Trouville* (1864—31×49 cm). Cea mai puţin rîvnită pictură

Scanned with OKEN Scanner

din cele de Gauguin, un peisaj de la Pont-Aven, a fost luată cu 14 000 000, *Mere şi struguri* (1889 — 49×55 cm), o natură moartă pictată în Bretania după prima sa călătorie în Pacific şi şederea de la Arles, a fost adjudecată la 35 000 000 de franci. Pictura fusese dăruită de pictor unei oarecare contese de Nimal care locuia la Pont-Aven ce-i promisese că-l recomandă ministrului Rouvier, ceea ce nu făcuse niciodată. Tabloul a fost cumpărat de Sir Robert Adeane şi a apărut din nou la Sotheby în 1960 ca să ajungă la suma de 45 000 de lire. Ultimul tablou de Gauguin scos la licitaţie, *Natură moartă cu mere* (1901 — 66×76 cm), avea să provoace o luptă epică din cele care înfierbîntează sălile de licitaţii. Rămaşi curînd singuri faţă în faţă, doi supralicitatori greci, amîndoi armatori, se înfruntau. În cele din urmă, domnul Basil Goulandris a luat tabloul la preţul ce părea de necrezut de 104 000 000 de franci.

LONDRA PREIA ŞTAFETA

Ecoul evenimentului răsuna încă atunci cînd, la mai puţin de o lună, operele adunate de Wilhelm Weinberg au fost dispersate la Sotheby. De data asta era vorba de colecţia unui amator ce o strîngea de mult căci, venit în Olanda imediat după primul război, emigrase în Statele Unite cu puţin înainte de cel de-al doilea. După ce cumpărase un Corot drăguţ, *Spălătoria de la Chaville* din 1850—55, un Courbet bun şi o natură moartă de Redon, se interesase de impresionişti. Nu era o colecţie alcătuită din achiziţii rapide de opere scumpe ci una, făcută cu răbdare, de tablouri şi desene considerate adesea a fi nişte exemplare minore atunci cînd le cumpărase. Astfel, avea un studiu de Degas (25,4×40 cm) pentru *Jocheul rănit*. Tulburătorul tablou din 1866, aît de în avans faţă de timpul său, fusese considerat multă vreme imposibil de vîndut. Există două versiuni. Una se află în colecţia Paul Mellon din Virginia, cealaltă, propusă

Scanned with OKEN Scanner

zadarnic pe piaţa pariziană, acum vreo zece ani, a fost cumpărată judicios de directorul muzeului din Basel. Schiţa de care ne ocupăm n-a putut fi împinsă peste suma de 2 300 de franci la licitaţia Degas din 1918 şi fusese răscumpărată de Vollard. A fost vîndută apoi cu 5 800 de lire la Sotheby. Un tablou oarecum surprinzător, deci „dificil" de Manet, *Tăuraş într-o pajişte* (1881 — 79×99 cm), a ajuns totuşi la cifra de 11 000 de lire. Un foarte frumos Monet, făcut de pictor în timpul unei scurte şederi în Olanda pe cînd se întorcea din Anglia şi era încă foarte tînăr în 1871, *Casa albastră din Zaandam* (46×60,7 cm), a ajuns la suma de 22 000 de lire ca şi *Femeie tînără cu bluză roşie*, o operă de Renoir fără vreo distincţie deosebită (1884—88 — 63×52 cm). Acelaşi preţ l-a atins şi *Cosaşul* lui Seurat, o schiţă (39,5×48,3 cm) datînd din 1884, deci anterioară poantilismului. Rezultatul acesta a surprins la fel de mult ca şi cele înregistrate cînd s-a ajuns la Van Gogh, pentru achiziţionarea cărora Weinberg beneficiase de sfaturile prietenului său, istoricul de artă olandez La Faille, care lucra pe atunci la catalogul ştiinţific al pictorului.

Cel mai important tablou era *Uzinele de la Clichy* (57×72 cm) ce aparţinuse odinioară lui Moş Tanguy (100 de franci de aur la licitaţia lui). Fiind din 1887, ne arată pînă la ce punct a evoluat pictorul în timpul şederii sale la Paris. Prevestitorii din sălile de licitaţii au dat din cap cînd unul dintre directorii de la firma Knoedler şi l-a adjudecat pentru 31 000 de lire. Oare ce beneficiu spera să obţină negustorul de la un tablou cu un asemenea preţ anterior marii perioade de la Arles şi pe deasupra şi „dificil". Aşa era considerată pînza aceea senină ce prezenta, în plan secundar, nişte clădiri ale căror hornuri înalte se detaşează pe cerul albastru.

Există un adevărat catalog nescris al subiectelor ce au reputaţia că sînt greu de vîndut: un moş, o babă, dar şi crupa unui cal sau o natură moartă cu peşti, din cauza expresiilor de argou american

Scanned with OKEN Scanner

ca *„horse's ass"** şi *„dead fish"***. Nişte uzine de la periferie — oare cine vrea să introducă într-un interior de puf această amintire a tulburărilor sociale posibile? Pentru cancanuri, să menţionăm că pictura lui Van Gogh a fost revîndută fără greutate numai după cîteva săptămîni de la achiziţia ei.

Într-un fel, consacrare comercială e dobîndită atunci cînd această problemă nu se mai pune la un artist. Înainte cu vreo zece-cincisprezece ani, au apărut la Hôtel Drouot mai multe laviuri din seria *Viaţa lui Polichinelle* de Gian Domenico Tiepolo. Unul îl reprezenta pe Polichinelle pe cînd trăgea să moară, zăcînd grav bolnav pe un pat lîngă care se afla o oală de noapte. Un subiect trist, un detaliu necuviincios, desenul — deosebit de frumos — fusese evaluat la o sumă mult mai mică decît celelalte. Totuşi el a fost mai supralicitat decît celelalte. Experţii subestimaseră interesul pentru artist considerat multă vreme un simplu asistent al tatălui său. Dar subestimaseră şi evoluţia ce avusese loc între timp în moravuri. Poate că e o slăbiciune, sau o lipsă de luciditate, dar numeroşi profesionişti sînt influenţaţi cu timpul de acea remarcabilă îngustime a spiritului de care dau dovadă atît de adesea clienţii lor.

Weinberg, în schimb, după cum am văzut, aparţinea acelei categorii de colecţionari care se interesau de operele neconvenţionale ale artiştilor pe care-i iubesc. El avea într-adevăr un Van Gogh din perioada de la Arles, sau mai degrabă de la Saint-Rémy, deoarece fusese pictat la azil în noiembrie 1889, dar era una din interpretările acelea atît de pasionante (54×64 cm) ale operelor altor pictori pe care Van Gogh obişnuia să le facă. Din această cauză nu putea ajunge la un preţ mare, cel de 26 000 de lire fiind socotit considerabil. Vincent se inspirase dintr-un catalog de vînzare trimis de Théo ce conţinea reproducerea unui *Inger Rafael*, o gravură făcută după un ta-

---

* Crupă de cal (în engleză în original).

** Peşti morţi (în engleză în original).

Scanned with OKEN Scanner

blou atribuit lui Rembrandt şi care pare a fi într-adevăr de Art van Gelder. Un lucru şi mai remarcabil, operele de la început, cele din Olanda, au găsit amatori la nişte preţuri foarte mari. Astfel pe *Ţăran lucrînd*, un panou (31×29 cm) din 1883, s-au plătit 6 500 de lire şi pe trei acuarele dintr-o perioadă ceva mai tîrzie 2 300 de lire fiecare.

În concluzie, afară de Renoir, tablourile acestei licitaţii nu puteau fi considerate rîvnite din punct de vedere comercial: erau anterioare perioadelor cerute sau păcătuiau prin subiecte sau prin caracterul lor de schiţe. Cu toate acestea, la licitaţie s-au realizat mai mult de 317 000 de lire. Acest impresionant total demonstra cu atît mai bine evoluţia lucrurilor cu cît nu era vorba de un ansamblu de opere spectaculoase ci al unei, aşa-numite în termenii de specialitate, „colecţii de amator". Se dovedise că de acum înainte amatorii erau dispuşi să-i urmeze pe artişti prin toate părţile pe unde le plăcuse lor să umble. N-a fost o lecţie pierdută pentru toată lumea.

NIARCHOS — ROBINSON

Cu puţin înainte, ca pentru a marca mai bine limitele unei colecţii numite de amator şi a arăta şi importanţa tranzacţiilor făcute de la om la om, survenise informaţia licitaţiei „în bloc" a majorităţii operelor adunate de celebrul actor Edward G. Robinson şi de soţia sa. Cumpărătorul era Stavros Niarhos, o figură legendară deja în lumea în care armatorii greci stimulau imaginaţia precum o făcuseră odinioară bancherii de tipul lui Pierpont Morgan. Afacerea se făcea prin conducătorii firmei Knoedler despre care ştim că, prin intermediul lui Andrew Mellon şi altora, dobîndiseră o experienţă mare în asemenea gen de afaceri. De fapt, era cea mai importantă negociere dusă la capăt de ei, după vînzarea tablourilor de la Ermitaj pentru 7 milioane de dolari. De data asta era vorba numai de 2 milioane de dolari şi jumătate . . .

Scanned with OKEN Scanner

un actor, chiar ilustru, nu poate spera să rivalizeze cu o colecţie de stat începută de Ecaterina cea Mare. Şi dolarii aceştia erau deja oarecum devalorizaţi şi mai puţin rari decît în timpul penuriei datorate Crizei de prin 1930. Afacerea, încheiată la sfîrşitul lui februarie, era totuşi cea mai importantă ce se făcuse de la sfîrşitul războiului. Se referea, cu trei excepţii, la „moderni" şi mijloacele de mass media au insistat asupra acestui punct pe larg în cronica evenimentului.

Niarchos începuse să cumpere la vreo trei sau patru ani după război, mai întîi un Renoir destul de mediocru din 1906 şi *Vocea falezelor*, o acuarelă de un sentimentalism respingător de americanul Winslow Homer uneori mai bine inspirat. Apoi achiziţionase lucrări mai valoroase printre care *Scaieţii* de Van Gogh (1889), *Cele două surori* de la licitaţia Cognacq şi o *Pietà* importantă de El Greco pentru care plătise lui Wildenstein 250 000 de dolari. De curînd cumpărase, cu scopul de a o oferi Muzeului Luvru, colecţia de argintărie veche a aurarului Puiforcat. Făcea parte deci în mod firesc dintre cei la care funcţionarii firmei Knoedler trebuiau să se gîndească. Ceea ce au şi făcut.

Motivul vînzării era divorţul lui Robinson aflat în curs de desfăşurare atunci şi ale cărui etape succesive au fost urmărite îndeaproape de colecţionari şi mai ales de directorii de muzee care doreau să profite de eveniment. Ne putem închipui ce jocuri subtile de inteligenţă, cîte intrigi ademenitoare provoacă o situaţie de acest gen într-o ţară unde fondurile de achiziţie ale muzeelor depind de iniţiativa particulară, deci, într-o mare măsură, de toanele bătrînelor doamne bogate şi autoritare. Un cumpărător liber să acţioneze repede şi avînd mijloacele să joace tare are un avantaj de care au ştiut să profite armatorul şi consilierii lui de la Knoedler. Printre aceştia era şi Harry Brooks, un virtuos în ceea ce priveşte contactele umane, apt să creeze mai bine decît oricare altul o ambianţă favorabilă între un om de afaceri, un actor bănuitor şi o soţie care, ca toate femeile pe cale de a

Scanned with OKEN Scanner

divorţa, era deosebit de sensibilă. În parte datorită lui (în prezent îşi desfăşoară talentele la Wildenstein) s-a făcut afacerea.

Robinson ajutat de soţia sa, pictoriţă ea însăşi, colecţiona încă de la începutul carierei sale din 1931. Se povesteşte că în anul acela şi în cel următor investise tot ceea ce cîştigase cu filmele sale cele patru tablouri achiziţionate, printre care şi *Dansatoarea părăsindu-şi loja* (către 1881 — 59,5×34,3 cm), cea mai frumoasă dintre operele de Degas pe care le poseda. Pastelul avea să împodobească acum una din numeroasele reşedinţe ale lui Niarchos ca şi celelalte opere — patruzeci în total — cumpărate din colecţie. Un punct delicat din timpul convorbirilor prealabile fusese dorinţa lui Robinson de a păstra un anumit număr de tablouri. În cele din urmă, a păstrat treisprezece care nu erau dintre cele mai rîvnite. Nici toate cele cumpărate de Niarchos nu erau, dar se aflau printre ele mari capodopere ca *Femeie cu natură moartă*, pe care Matisse o trimisese la Salonul din 1897. Mai era şi *Pendula neagră* de Cézanne, o admirabilă natură moartă deşi încă din 1870, *Le Crotoy-Aval* (1889) pandantul lui Seurat pe care l-am văzut la Quinn, două opere de Gauguin din Tahiti printre care şi incomparabila pictură *Călăreţi pe plajă* (1902), un Van Gogh şi extraordinarul *Portret al lui Moş Tanguy* (1887) ce face să pară aproape dulceagă versiunea ce a avut-o Rodin (Paris, Muzeul Rodin). Mai erau multe altele şi pe măsura cuvenită... o probă a sculpturii *Micuţa dansatoare de paisprezece ani.*

Toate acestea au fost evaluate şi contraevaluate mai înainte de a se semna contractul. E interesant să facem o comparaţie cu unele preţuri pe care le cunoaştem. *Pendula neagră* a fost evaluată la 200 000 de dolari şi *Călăreţii pe plajă* la aceeaşi sumă. Acest din urmă tablou era acel „*Gauguin aus Tahiti*" vîndut cu 63 000 de franci elveţieni la Lucerna în 1939. În 1922, *Le Crotoy-Amont* îl costase pe John Quinn 50 000 de franci. Singurul Seurat ce se poate compara cu el, vîndut în ultimii douăzeci de ani, pictura *Les Baigneuses* (*La*

Scanned with OKEN Scanner

Baignade), din colecţia Mc Ilhenny, a fost adjudecată la 1 100 000 de dolari, rezultat socotit decepţionant după cum ne amintim.

Dar acestea sînt preţurile obişnuite în momentul tranzacţiei care ne permit să le apreciem pe cele plătite de Niarchos. La sfîrşitul anului 1957, la New York, un Gauguin din Tahiti cu dimensiuni asemănătoare celui din colecţia lui Robinson, *Mau Taporo* sau *Culesul lămîilor* (1892 — 89×66 cm), a fost vîndut cu 180 000 de dolari, foarte frumos, dar nu de calitatea *Călăreţilor*. Atît într-un caz cît şi în celălalt eram departe de recordul de la licitaţia Biddle la care Niarchos contribuise prin supralicitările sale. Natura moartă a lui Cézanne, ca şi *Uzinele* lui Van Gogh sînt dintr-o perioadă cînd nici unul dintre cei doi pictori nu-şi aflaseră încă originalitatea. Ţinînd cont de importanţa comparată a celor două opere, evaluarea tabloului lui Robinson era perfect valabilă. *Mau Taporo* făcea parte dintr-o colecţie a cărei licitaţie, în 7 noiembrie la New York, a terminat anul cu bine. Totalul licitaţiilor a ajuns la suma de 1 708 000 de dolari. Tablourile propuse fuseseră ale lui Georges Lurcy, un bancher care, contrar obiceiurilor actuale ale unor membri ai profesiunii sale, cumpăra tablouri fără a se gîndi să organizeze fonduri de investiţie. Preţul cel mai ridicat se plătise pentru *Sera* de Renoir (1874 — 59×73 cm) 200 000 de dolari, *Aux Ambassadeurs Gens Chics*, o guaşă de Lautrec (78×65 cm), ajunsese la suma de 95 000 de dolari în timp ce Niarchos plătise 62 000 pentru o guaşă şi mai mare încă (138,5×92,7 cm), un proiect de afiş pentru Aristide Bruant.

TOŢI COLECŢIONARI

Începînd de atunci, a existat un fel de înţelegere ca la fiecare licitaţie să existe neapărat o urcare a cursurilor. Gata să-şi rînduiască mînjii în convoiul aflat în marş, nişte comercianţi au folosit unele formule de publicitate inedite. Citeşti ca din în-

Scanned with OKEN Scanner

tîmplare într-un articol consacrat lui Robinson cu privire la vînzarea colecției sale: „Acum patru ani, atunci cînd a venit în Franța ca să facă parte din juriul Festivalului de la Cannes, l-au silit să cumpere niște opere de Buffet, dar el a considerat pictorul «prea intelectual» și a preferat să cumpere două pînze de Dauchot, unul dintre cei mai buni reprezentanți ai tinerei picturi expresioniste și care, ca și Buffet, încă nu împlinise treizeci de ani". Dar vai, Dauchot n-avea să se bucure niciodată de scurta glorie a prea intelectualului său rival. Tot în acea perioadă galeria Romanet a lansat o campanie continuată multă vreme pe tema: „Dacă tata ar fi știut..." Una dintre primele pagini, inserată de „cea mai frumoasă galerie din Paris", se referea la *Natură moartă cu mere* care era reprodusă alături de o operă a pictorului propus. Anunțul era redactat în termeni ce merită a fi citați integral: „Această pictură pe care Gauguin n-a putut s-o vîndă cu mai mult de o mie de franci în 1901 făcea parte odinioară din colecția Thomson Biddle. Maestrul Rheims a obținut pe ea la 14 iunie 1957 la galeria Charpentier 103 milioane, adică împreună cu cheltuielile 121 416 000 de franci plătiți de domnul Goulandris. Numai amatorii ce dispun de foarte mari mijloace își mai pot oferi capodopere de Cézanne, Gauguin, Monet, Renoir, Sisley etc. Dar, bine sfătuiți, puteți achiziționa pictorii de azi care vor fi maeștrii de mîine. Acest tablou de Pradier (65×48 cm — 1947) va face parte din marea expoziție a operelor sale recente care va avea loc curînd la galeria Romanet".

Ca în ghicitorile unor farfurii-rebus din secolul XIX, ai chef să spui azi „căutați-l pe Pradier".

Și prețurile urcă mereu. În primăvara anului 1958, *Grădinarul Vallier*, o acuarelă frumoasă de Cézanne (47,5×31 cm), s-a adjudecat la 20 500 de lire la Sotheby. Lăsînd la o parte orice prudență în focul acțiunii, un negustor lansează ultima supralicitare vertiginoasă. La acel preț acuarela n-ar mai putea aduce vreun beneficiu înainte de multă vreme. Cel care a cumpărat-o mi-a poves-

Scanned with OKEN Scanner

tit că rumoarea produsă de achiziție o făcuse rentabilă imediat din pricina publicității mondiale care se făcuse în jurul ei. Căci în perioada asta de mare expansiune economică, achizițiile de artă polarizează toate zborurile imaginare pe tema banilor, care au de acum încolo rolul deținut înainte de război de pecetea vedetelor de la Hollywood sau de bugetele superproducțiilor și înaintea crizei de combinațiile magicienilor din Wall Street. Fastul e cu atît mai remarcabil cu cît achizițiile de care e vorba solicită niște sume relativ limitate. Așa cum sînt ele, au însă marea putere de a satisface amatorii de emoții tari.

TEATRU ȘI ACTORI

La New York totdeauna, la Londra adesea, licitațiile importante au loc seara. Lucrurile se desfășoară după un scenariu fix. Cu acel ciudat formalism al lor pentru sărbătoare, americanii sînt mai „eleganți" decît cei din *„swinging London"*. Atmosferă de repetiție generală. Niște persoane care se văd mereu și se vor vedea întotdeauna se observă neîncetat cu coada ochiului și fac mereu comentarii cu glas scăzut, asupra toaletelor femeilor și înfățișării celor care le însoțesc. Obișnuiții cunosc toate sforăriile și știu foarte bine că va supralicita zgomotos cutare fără a atinge vreodată nivelul la care un tablou i-ar putea reveni lui. E la fel ca la Parlament atunci cînd un deputat vorbește în fața băncilor goale numai pentru notabilii circumscripției sale care vor citi discursul în gazeta locală. Adevărații supralicitatori vor interveni curînd, cînd vor abandona cei care se manifestă numai pentru a-și povesti isprăvile unor clienți uluiți. Ciudată mai e și meseria asta în care șiretlicurile cele mai tocite prind cu siguranță!

Cine sînt acești supralicitatori importanți? Aproape totdeauna niște negustori, în majoritate, trebuie s-o spunem, neavînd o înfățișare prea grozavă. Repetiții generale, dar nu „șic", chiar

Scanned with OKEN Scanner

dacă s-a întîmplat să vezi acolo familia Thyssen sau pe soţii Ford. Sălile de licitaţie nu sînt o etapă frecventă a acelei *Jet Society**. Pentru că o licitaţie publică e o experienţă obositoare. Nu e nimic mai plictisitor ca înceata (aşa pare totdeauna) defilare a tablourilor neinteresante. La cîte licitaţii şi adjudecări n-am auzit răsunînd ca într-un fel de ceaţă numele unor Loiseau, Maufra, Valtat, Friesz, ciurucuri ale picturii chemate în ajutor atunci cînd maeştrii şi micii maeştri au ajuns prea scumpi! Ce să mai spunem de licitaţiile pentru picturile vechi unde atîtea tablouri plicticoase şi nu de bună calitate defilează înaintea apariţiei vreunei opere atrăgătoare? Or, sînt rare licitaţiile la care să nu existe, în mai multe reprize, acele momente moarte care nu sînt evident la fel pentru toţi cei care asistă. Arta organizatorilor constă, printre altele, din dispersarea savantă, în monotonia aceea, a loturilor în stare să constituie prin importanţa lor şi prin suspensul ce-l provoacă momentele tari. La Londra, la Christie şi la Sotheby, licitaţiile toamna şi primăvara prezintă curent o sută cincizeci de numere. În mod tradiţional încep la ora unsprezece dimineaţa, căci şedinţele nocturne sînt rezervate dispersării ansamblurilor de mare calitate pe care nu e totdeauna posibil să le organizezi. Dacă licitaţia e bine condusă, ultimele loturi vor fi prezentate către ora unu şi jumătate. De la o vreme, multe persoane s-au eclipsat, victime ale plictiselii şi adesea ale unei inevitabile călduri degajate în sălile prea mici de proiectoarele televiziunii. Zadarnic am încerca să stăvilim defecţiunile prezentînd cîteva tablouri importante la sfîrşitul licitaţiei, aceasta nu are nici o influenţă. Nu rămîn decît cei care aşteaptă, căscînd, să apară acel ultim lot care-i interesează, nişte tineri funcţionari ţintuiţi acolo de patronii lor cu dispoziţii de achiziţii precise şi pasionaţii aceia care, peste zece ani, aveau să descrie cu exactitate un tablou me-

---

* Înalta societate (în engleză în original).

Scanned with OKEN Scanner

diocru al cărui preţ nu-l uitaseră. Mania asta îţi permite adesea să faci operaţii fructuoase.

Acţiunea se continuă apoi în restaurantele din apropiere. În La Guinée, dar mai ales la Wilton, pe King Street, unde peştele e tot atît de bun pe cît e de scump. Afli ceea ce doreşti şi în acelaşi timp eşti văzut, ceea ce pentru unii constituie o imperioasă necesitate a meseriei.

La New York, sînt frecvente licitaţiile nocturne. Marele amfiteatru Parke-Bernet asigură excelente condiţii de confort. Cu toate acestea, pe la sfîrşitul licitaţiilor nu e prea multă animaţie. Bemelman's Bar şi Cafeneaua Carlyle sînt cele două magnete puternice, instalate chiar în faţă — într-un hotel de pe Madison Avenue — care-şi fac efectul. Nici la Paris nu sînt rare nocturnele. De cînd s-a închis galeria Charpentier, au loc la Palatul Galliera sau la Hôtel George V, pînă la terminarea lucrărilor considerabile ce se fac în strada Drouot. Nu prea e confort dar cadrul e plăcut. Cu toate acestea, nu mai sînt deloc licitaţii importante la Paris, cel puţin la tablouri.

Aşa că înţelegem uşor din cine e compusă majoritatea asistenţei, din negustori în general, care cumpără pentru ei, întovărăşindu-se adesea cîte doi-trei, evitînd astfel o creştere periculoasă a preţului, dacă şi l-ar disputa. Uneori se întovărăşesc chiar mai mulţi, atunci cînd e vorba de o operă rară şi importantă, pe care doresc să şi-o asigure, fără a-şi imobiliza o sumă prea mare. Dar negustorii cumpără mult şi în contul clienţilor. În acest caz percep un comision minim pentru munca lor sau lucrează gratuit. Căci publicitatea suscitată de articolele publicate în cotidienele engleze şi cele americane a doua zi şi de buletinele de ştiri de la televiziune îi răsplătesc din plin pentru osteneala lor. Se ştie în general pentru care muzeu, sau pentru care mare colecţionar, cumpără cutare profesionist în mod regulat. Această dovadă de încredere, la drept vorbind puţin satisfăcătoare, e ca un titlu de noblеţe pentru nişte viitori clienţi ce adesea imită în chip prostesc.

Scanned with OKEN Scanner

Licitaţia care a stîrnit cea mai mare zarvă de la război încoace a fost şi cea mai scurtă. Alcătuită numai din şapte tablouri justifica pe deplin organizarea unei şedinţe nocturne la Sotheby, în 15 octombrie 1958. Peste vreo douăzeci de ani, mai simt încă acel soi de decepţie pe care am avut-o cu toţii atunci cînd, numai la vreun sfert de oră după începerea ei, nu ne mai rămăsese decît să mergem într-un loc plăcut ca să comentăm evenimentul. Şi o merita. Tablourile proveneau din admirabilul ansamblu alcătuit odinioară la Berlin de celebrul colecţionar Jacob Goldschmidt. Moştenitorii fuseseră foarte solicitaţi de toată lumea. Pe atunci eram la Knoedler, ocupîndu-mă de galeria din Paris, şi-mi aduc aminte de o călătorie veselă în Elveţia cu Harry Brooks care încerca să prindă în plasa lui acel foarte important personaj. Într-o seară am trecut în Franţa ca să cinăm în Talloires la moş Bise. Fiul lui Goldschmidt a fost o companie plăcută, soţia lui era fermecătoare, patronul restaurantului în mare formă. Un moment, am crezut că noi cîştigasem, dar nu s-a întîmplat nimic şi nu ne-a mai rămas decît să-l felicităm, la 15 octombrie, pe eroul serii.

Erau două picturi de Cézanne, trei de Manet, una de Van Gogh şi una de Renoir. Cea mai frumoasă dintre operele lui Manet era una din cele două versiuni ale *Străzii Mosnier pavoazată* (1878 — 65×81 cm). Nu e vorba, să menţionăm în trecere, de steagurile arborate cu ocazia zilei de 14 Iulie, ci de serbarea Expoziţiei universale de la 30 iunie 1878. Fusese vîndută de pictor chiar în anul următor lui Fernand Barroil, din Marsilia pare-se. Apoi trecuse prin mîinile lui Durand-Ruel, lui Auguste Pellerin şi (observaţi cum ai totdeauna de a face cu acelaşi grup mic de indivizi) lui Marczell de Némès. La licitaţia colecţiei lui, din 1913, fusese cumpărat de negustorul Biermann cu 70 000 de franci de aur care-l vînduse baronului Herzog de la care trecuse la Goldschmidt. La licitaţia de la Sotheby fusese adjude-

Scanned with OKEN Scanner

cat la 113 000 de lire. Peste cîteva clipe, *Plimbarea*, un tablou mai mare (93×70 cm) dar nu atît de frumos, atingea cifra de 90 000 de lire. Fusese pictat în 1880 în timpul unei şederi cu totul inutile la un sanatoriu hidroterapic (mai puţin de un secol ne desparte de aceste tratamente medicale naive) unde fusese trimis Manet ca să-şi îngrijească hemiplegia. Pictura e adesea intitulată *Fată în grădina din Bellevue*. Cea de a treia operă, acel frumos *Manet cu paleta* (1879 — 83×67 cm), a fost adjudecată la 65 000 de lire. Faptul că un Cézanne a putut atinge cel mai mare preţ al unei licitaţii nu ne mai mira. Dar atunci cînd directorul de la Sotheby a atins cu ciocanul pupitrul la licitaţia finală de 220 000 lire s-a auzit o rumoare surdă prin care în acest fel de afaceri — unde se întîmplă chiar să se şi aplaude — e adus un omagiu fremătînd banilor.

De fapt, era vorba de un exemplu privilegiat. Pictat între 1890 şi 1895, *Băiatul cu jiletca roşie* prezintă toate elementele necesare unui tablou vedetă. Datează din ultimii cincisprezece sau zece ani de viaţă ai autorului, consideraţi a fi cei mai importanţi, e o operă foarte bună din perioada aceea şi subiectul e plăcut. E o piesă de calitate pentru un mare muzeu ce dispune de bani, aşa că acum se poate vedea la National Gallery din Washington. Preţul pentru *Merele mari* (46×55 cm) din aceeaşi perioadă — 90 000 de lire — nu ne-a decepţionat deşi era mai mic cu vreo 15 000 de lire decît cel plătit pentru natura moartă de la Biddle.

„Închipuieşte-ţi acum un brad albastru verzui imens, întinzîndu-şi crengile orizontale pe o peluză foarte verde şi pe nisip plin cu pete de lumină şi de umbră. Acest colţ de grădină foarte simplu e înveselit de nişte straturi de muşcate portocalii în fundaluri, sub crengile negre. Doi îndrăgostiţi se află în umbra marelui copac; pînză de 30[1]". Aşa descrie Van Gogh, într-o scrisoare din octombrie 1888, — lui Théo — *Grădina publică din Arles*, abia terminată şi care peste şaptezeci de ani aproape în aceeaşi zi avea să atingă

Scanned with OKEN Scanner

la o licitaţie cifra de 132 000 de lire. Dimensiunile ei — 93×73 cm — sînt într-adevăr cele ale formatului 30 conform fostei măsuri a negustorilor de furnituri pentru pictori şi a încadratorilor folosite şi astăzi, în special în Franţa, în lumea artei. Aparţinînd mai întîi prinţului de Wagram, pictura trecuse la colecţionarul Fayet, un prieten de-al lui Redon, ca să ajungă apoi la Jacob Goldschmidt în Berlinul dinaintea lui Hitler. *Gîndirea* (1877 — 66×55 cm), un tablou atrăgător dar nu cu adevărat un „mare" Renoir, a mai adăugat 72 000 de lire la totalul vînzării ce a ajuns în cele din urmă la suma de 781 000 de lire.

Dar ţinînd cont de faptul că operele propuse erau toate de foarte bună calitate şi „uşoare", chiar ţinînd cont de ambianţa prielnică a unei nocturne, era evident că rezultatul, depăşind tot ceea ce se văzuse pînă atunci, avea o semnificaţie generală. Faptul a fost trîmbiţat cu mijloacele adecvate, ceea ce a stimulat entuziasmul şi a mai adăugat un capitol la legenda artei moderne.

De fapt interesul evenimentului se rezuma la două elemente. Mai întîi, preţurile confirmau mişcarea ascendentă a picturii impresioniste şi a lui Cézanne, chiar dacă nu toate stabileau noi recorduri. Apoi, rezultatele erau, în ansamblu, mult superioare celor obţinute în perioada aceea pentru pictura veche. Cu toate acestea domnul Gerald Reitlinger, cel mai bine informat şi cel mai lucid analist al comerţului, a subliniat pe drept că preţurile plătite nu erau, ele însele, deloc superioare celor date deja pentru tablourile de peste vreo jumătate de secol[2]. La 220 000 de lire — 1958, *Băiatul cu jiletca roşie* nu face o figură prea grozavă alături de *L'Angelus*, pe care întreprinzătorul domn Chauchard a dat 800 000 de franci de aur în 1909. După părerea domnului Reitlinger nici măcar nu poate fi comparat cu *Păstoriţa*, vîndută, ne amintim, cu 48 000 de lire în 1890. Am mai putea da şi alte exemple. Să citămnumai unul cu care m-am obişnuit. *Dansatoare la bară*, acel Degas vîndut cu 435 000 de franci de aur la licitaţia Rouart, reprezentaseră

Scanned with OKEN Scanner

pentru cumpărător folosirea unor mijloace în realitate mult mai importante decît cele necesitate pentru achiziţia lui Cézanne.

Trebuie să ţinem cont de asemenea date ca să apreciem just noţiunea de investiţii pe termen lung pentru a cunoaşte atît legenda cît şi adevărul.

SPRE CULMI

Dispoziţia generală era prea puţin înclinată spre asemenea cercetare, mai ales că, cinci săptămîni mai tîrziu, la New York, o licitaţie marca o nouă creştere, de data asta la contemporani. Era vorba de colecţia alcătuită destul de recent de un oarecare Arnold Kirkeby care, după o ascensiune rapidă, avusese dificultăţi financiare. Era un bărbat solemn manifestînd nişte obiceiuri puritane. Cum îi arătam într-o zi un nud — de Bonnard cred — mi-a spus: „Am un principiu, şi anume acela de a nu poseda nici un fel de reprezentare a trupului omenesc dezbrăcat". Dacă ne-am lua după zvonurile din acel moment, nu prea dăduse dovadă de aceeaşi rigoare în tranzacţiile sale comerciale. Fapt e că la licitaţia celor paisprezece tablouri ale sale s-au stabilit recorduri, deoarece aceasta e de atunci încoace expresia consacrată. Impresioniştii, Cézanne, Bonnard s-au vîndut cu atît mai bine cu cît nu erau reprezentaţi de nişte tablouri de o calitate excepţională. Dar cel mai mare preţ al licitaţiei a fost pentru *Mamă şi copil*, un Picasso dintr-o perioadă de la începuturi şi oarecum repictat din pricina nu se ştie căror stricăciuni: 152 000 de dolari. „La preţul ăsta e autentic", avea să spună pictorul, feroce, întrebat despre el. *Flori şi ceramică*, un tablou frumos de Matisse din 1911 (93,5×82,5 cm) a ajuns la 65 000 de dolari. Cu şapte luni mai înainte, un Matisse ce aparţinuse criticului american Walter Patch, un pionier al artei moderne, se vînduse cu 11 000 de dolari tot în aceeaşi sală. Era mai mic

Scanned with OKEN Scanner

(65×54,5 cm) dar din aceeași perioadă ca și tabloul lui Kirkeby și de bună calitate. S-a obținut, cu foarte mică diferență, același preț pentru fiecare din cele două picturi de Modigliani — cam 64 000 de dolari — adică o sumă foarte aproape de cea plătită pentru *Șoseaua din Auvers* de Pissarro (1879 — 38×46 cm).

Pe atunci oamenii cu inițiativă nu aveau liniște. În 1959, impresioniștii par să rămînă la nivelul foarte ridicat pe care l-au atins. În schimb, *Frumoasa olandeză* de Picasso (1905 — 78×67 cm) s-a adjudecat la 55 000 de lire la Sotheby în 6 mai și *Femeia cu mandolină* (1910 — 91,5×71,5 cm) de Braque, o operă cubistă lipsită de farmecul facil al pînzei precedente, a ajuns la 36 000 de lire. În stagiunea următoare se înregistrează (1960—61) o nouă creștere. E deosebit de însemnată căci prețurile realizate fac să „apară" operele de calitate. E licitația Sarlie, un om de afaceri din *Jet Set*, tablourile aparținînd unei fundații ce-i poartă numele și despre care nu se știe foarte bine căror activități altruiste se consacră. Una din cele două picturi de Modigliani, *Portretul sculptorului Oscar Mietschaninoff* (1916 — 81,3×61,8 cm), ajunge la 38 000 de lire și *Femeia ghemuită*, un „Picasso înainte de Picasso" pictat la Barcelona în 1902 (63,5×50 cm), întunecat și nu prea atrăgător, la 48 000. Și e, dealtfel, vorba de un tablou lizibil imediat și impregnat de un patetism convențional. Se vor obține 26 000 de lire pentru *Bărbatul cu mănușa roșie* (72,8×49,7 cm), un „profil dublu" din 1938 care nu face nici o concesie la ceea ce poate fi considerat delicat sau drăguț

La alte licitații se realizează tot atît de mult. Sir Robert Adeane a obținut un beneficiu de 6 000 de lire la natura moartă de Gauguin cumpărată cu șase ani mai înainte de la galeria Charpentier. *Copilăria* (1891 — 52×19 cm), o litografie în culori de Renoir, se vinde cu 60 000 de lire. *La Salute*, un Signac din 1908, „divizionist" deci și nu „poantilist" (aceasta e o nuanță impor-

Scanned with OKEN Scanner

tantă pentru preţ), s-a vîndut totuşi cu 11 700 de lire stabilind un „record mondial“ ... să notăm generalizarea termenului în literatura Sotheby. Un amuzant şi înduioşător Rousseau, *Partida de fotbal* (1908 — 100×81 cm), s-a vîndut cu 37 000 de lire. Chiar dacă ţinem cont de supracota acordată *Ţigăncii*, capodopera aceea incomparabilă, creşterea preţului după 1920 nu e atît de evidentă căci puterea de cumpărare a banilor a scăzut considerabil. Tabloul a venit din America şi se întoarce înapoi acolo căci a fost cumpărat pentru muzeul Guggenheim de la New York. În catalogul acestui muzeu, publicat în 1976, există o lungă notă burlescă în care se demonstrează că în realitate e vorba de un meci de rugby. Prea puţin îi păsa de asta scumpului nostru Vameş, aspirînd să picteze „în genul egiptean“, căci pe vremea lui în Franţa acest joc era numit oficial „football-rugby“. Dar să nu bîrfim nişte divagaţii erudite, catalogul Guggenheim e un admirabil instrument de lucru. Să menţionăm mai degrabă, înainte de a ne întoarce la cifrele noastre, acea minciună gogonată din darea de seamă a licitaţiilor anului 1960—61 de la Sotheby, care ne demonstrează că, în ciuda vîltorii preţurilor, lumea nu era prea bine informată în privinţa culturii contemporane: „Eroul lui Alfred Jarry, *Ubu rege*, 1897, a fost subiectul unei celebre piese suprarealiste de Tristan Tzara a cărei premieră a avut loc în 1916“ ... *Palatul lui Ubu* (1916 — 41×29 cm), o guaşă de Rouault, e cauza acestei minuni. Guaşa s-a vîndut cu 14 000 de lire, rezultat ce face să pară foarte mediocre preţurile obţinute pentru acelaşi gen de opere ale pictorului la licitaţia Girardin. Şi guaşa asta vine din America, ca atîtea alte opere ce au fost scoase la licitaţie în Bond Street. În acei ani în care Sotheby se pregăteşte să dobîndească o serioasă cointeresare la firma Parke-Bernet de la New York, piaţa din Londra se afirmă ca un centru internaţional al licitaţiilor.

Scanned with OKEN Scanner

Totuşi, chiar înainte ca vechea casă engleză să infuzeze un sînge nou celei din Madison Avenue, au loc acolo licitaţii importante. După colecţia Kirkeby se scoate la licitaţie (în 27 aprilie 1960) o serie de opere donate de colecţionari pentru ca sumele realizate să fie date Muzeului de Artă Modernă care era deja strîmtorat în ceea ce priveşte banii. Foarte legat de această instituţie, preşedintele statului, Nelson Rockefeller, s-a despărţit de un alt Braque cubist, *Vioara* (1912 — 81×54 cm). Preţul va suscita comentarii: 145 000 de dolari. Se pune accentul pe suma importantă plătită pentru un tablou „abstract". În realitate nu există nimic mai „concret" decît o operă cubistă, dar nu e vorba de estetică. Comentatorii sînt uimiţi pentru că au de-a face cu un tablou ce nu poate fi descifrat imediat. Le vine greu să creadă că nişte pînze de acest gen pot atinge regulat preţuri mari. Totuşi, cu o lună înainte, în aceeaşi sală, s-au plătit 82 500 de dolari pentru *Fumătorul* lui Léger (1914 — 100×81,3 cm). Dorinţa de a ajuta muzeul şi acel *„snob appeal"** produs de numele lui Rockefeller nu sînt deci singurele motive.

Faptul e important. Pînă în prezent, operele contemporane ce ajunseseră la preţuri mari au fost toate foarte lizibile. Stadiul e depăşit acum. „Sintetic" sau „ermetic", cubismul e înălţat pe nişte culmi unde îl ajung din urmă aproape imediat abstracţii propriu-zişi. Vom constata într-adevăr acest fapt în 1963, atunci cînd directorii muzeului Guggenheim nu vor ezita să trimită la Sotheby cincizeci de picturi de Kandinsky din cele o sută şaptezeci pe care le posedă datorită Hillei Rebay şi vechiului ei prieten. Ştim că nu se pot scoate — fără a suporta consecinţele — la licitaţie atît de multe opere ale unui singur artist. De

* Atracţie exercitată de snobism (în engleză în original).

Scanned with OKEN Scanner

data asta, însă, cei în cauză au acţionat cu bună ştiinţă. Totalul loturilor vîndute a ajuns la suma de 536 000 de lire. *Improvizaţia* (1914 — 111×110 cm) s-a adjudecat la 50 000 de lire, *Large Study*, o altă pînză abstractă din aceeaşi perioadă (100×79 cm), la 40 000. Preţurile următoare sînt mai puţin spectaculoase. Se remarcă totuşi şi supralicitări finale de 24, 20 şi 18 000 de lire. Majoritatea cumpărătorilor sînt negustori americani, englezi sau elveţieni. Unul din ei a cumpărat unsprezece opere pentru muzeul Boymans din Rotterdam unde s-a deschis atunci o sală consacrată pictorului-filozof al Abstracţiunii.

Toate acestea n-au împiedicat, ba dimpotrivă, ca operele destinate de mai multă vreme milionarilor să se vîndă uşor şi foarte bine. În timpul stagiunii 1963—64, *Blondă pieptănîndu-se* (65×54 cm), o pictură de Renoir executată în 1886, ajunge la suma de 63 000 de lire. *Vasul cu crizanteme* (către 1880 — 79,5×63,5 cm) şi *Tînărul militar* (1877 — 54×73 cm) respectiv 56 şi 46 000 de lire. *Podul de lemn din Argenteuil* (1873 — 54×73 cm) e un Monet superb ce aparţinuse farmacistului colecţionar Jacques Canonne din Paris. Deşi nu corespundea ideilor preconcepute în privinţa operelor din vremea aceea, s-a vîndut cu 48 000 de lire. Un vesel şi magnific Signac poantilist (1890 — 73×92 cm) s-a adjudecat la 21 000 de lire. Titlul lui e un manifest: *Portretul lui Félix Fénéon pe emailul unui fond ritmic de măsuri şi unghiuri, de tonuri şi de tente.* Preţul e cu atît mai remarcabil cu cît verva caustică a tabloului ar fi putut să te uimească. Dar cine va mai fi uimit de ceva de acum încolo? În tot cazul nu cumpărătorul: Frank Lloyd, directorul de la Marlborough Gallery. Despre acest negustor se vorbea de cîţiva ani — o să mai revenim la el.

Se anunţă o schimbare. Se înregistrează preţuri ce nu trebuie neglijate pentru operele suprarealiste. *Pasărea cometă* şi *Umbra înflorită* de Miró (1947 — 59,5×80 cm) se ridică la cifra de 13 000 de lire, *Transparentele*, un Tanguy pictat

Scanned with OKEN Scanner

în America (1951 — 99×81 cm), e cumpărat cu 8 000 de lire pentru Tate Gallery; un bronz mare de Giacometti, *Femeia care merge*, din perioada sa suprarealistă dar prevestind noua manieră a autorului, ajunge la suma de 9 400 de lire. Să ne ferim din calea vîntului: marele suflu al plusvalorii va să vină. Şi va veni dar nu fără necazuri pentru ceea ce se numeşte „Noua şcoală din Paris". În 1960, *Sticle*, o natură moartă de Nicolas de Staël (1952 — 63,5×80 cm), ajunge la suma de 13 000 de lire. Altele două de aceeaşi calitate, dar mai mici, se vînd cu 8 000 de lire în anul următor. La Paris rezultatul e mai bun: aproape 115 000 de franci cu cheltuieli pentru *Jucătorii de fotbal* (61×75 cm). E adevărat că e vorba de un tablou superb. Frumoasele promisiuni aveau să fie ţinute.

Viitorul va fi mai puţin favorabil lui Mathieu, lui Soulages, lui Hartung, care apar în acelaşi an la Parke-Bernet cu preţuri încă modeste aşa cum se cuvine unor „abstracţi". Jean Dubuffet ajunge mai departe: 27 000 de dolari pentru *Mare jaz band* (1944 — 114×146 cm) dar aceasta se întîmplă la licitaţia în folosul Muzeului de Artă Modernă. Fusese donat de negustorul Pierre Matise care încerca pe atunci să facă a fi acceptat artistul, a cărui operă va mai suscita încă o vreme oarecare reţinere în America. Opera agasa tocmai pentru că nu e abstractă, ci uşor descifrabilă. Hazliu şi tragic totodată, e prea mult pentru un singur om — fie el şi Dubuffet. După vreo doi sau trei ani de la licitaţia aceea, un colecţionar din New York, al cărui apartament îl vizitam, a deschis o uşă ce dădea într-unul din acele gigantice dulapuri în perete care contribuie atît de mult la confortul vieţii celor de peste Atlantic. Mai multe opere de Dubuffet erau aranjate înăuntru alături de mături. „Cînd voi putea oare agăţa unul sau două pe pereţi, Georges?" m-a întrebat cu modul acela obositor pe care-l au americanii de a jongla mereu cu prenumele tău. Jucîndu-mi conştiincios rolul meu de augur, am mormăit cîteva cuvinte neinteligibile. De o bună

Scanned with OKEN Scanner

bucată de vreme, toate tablourile se află pe pereți și stăpîna casei se umflă în pene vorbind despre operele ei de Dubuff, descoperite încă din 1960. El nu spune niciodată nimic despre cele uitate în dulapul din perete, cumpărate cu aceeași intenție de descoperire precoce și trecute la profit și pierderi. „Poate că într-o zi . . .", își spune fără îndoială cînd merge uneori să caute vreo valiză sau o pereche de pantofi.

Descoperitorii precoci (oh! Chocquet, oh! Tanguy) sînt numeroși în pictura contemporană. Acesta e un aspect nou al unei foarte vechi slăbiciuni. Totdeauna au existat colecționari care s-au lăudat că-și luaseră capodoperele pe nimic și alții care pretindeau că posedă versiunea cea mai autentică a vreunui celebru tablou de muzeu.

ACCELERAREA ISTORIEI

De cum a intervenit entuziasmul naționalist, lucrurile merg mai repede pentru pictura americană a lui de Kooning, Tobey, Motherwell, Rothko, a cărui glorie financiară ne va face imediat să-l regăsim pe Frank Lloyd, dar în special a lui Jackson Pollock. În 1960, se vinde cu 2 900 de lire o *Compoziție abstractă* de el (63×97 cm). În 1963, *White Horizontal*, datînd din 1944—47, avînd aceleași dimensiuni, ajunge la suma de 15 000 de dolari la Parke-Bernet. Peste doi-trei ani, în aceeași sală, o operă mult mai mare, Blue Unconscious (1946 — 214×143 cm), s-a adjudecat la 44 000 de dolari. Aparținuse colecționarului și scriitorului belgian Dotremont, a cărui colecție — cuprinzînd patruzeci și trei de tablouri, sculpturi și colaje — dispersate la Parke-Bernet — a produs peste 510 000 de dolari. Tînăra pictură e pe cale de a ajunge în categoria de „pictură de milionari". Operele lui Pollock sînt prea recente pentru a avea pedigriuri lungi, dar e impresionantă lista expozițiilor la care au figurat. Un fenomen nou: Școlile apărute cel mai recent sînt invitate fără întîrziere la manifestările artistice

Scanned with OKEN Scanner

internaționale, tot mai numeroase de la o vreme. Înainte de război, suprarealiștii nu fuseseră atît de favorizați de soartă, în ciuda dinamismului lor și a micilor grupuri de credincioși pe care-i aveau mai peste tot. Alături de expoziții și de cataloagele difuzate pe scară largă cu prilejul lor, mai sînt cărțile, periodicele de specialitate, marea presă și adesea celelalte mijloace de mass media, atunci cînd e vorba de un „eveniment" ca Bienala de la Veneția. Difuzarea ultrarapidă a cunoștințelor, rezervate odinioară acelor *„happy few"** vorbind din punct de vedere financiar ar fi mai just *„unhappy few"*** — se inserează în ceea ce se numește accelerarea istoriei. Pollock moare accidental în 1956 la patruzeci și patru de ani. Peste trei ani, Françoise Choay redactează pentru *Dictionnaire de la Peinture Moderne* (*Dicționarul picturii moderne*) articolul cu privire la pictor, mai lung — s-o menționăm — decît cel consacrat Școlii de la Pont-Aven. Extrag din el aceste rînduri: „Lasă una dintre operele cele mai importante, dacă nu chiar opera majoră din mijlocul veacului XX. A creat un spațiu cu totul nou, copleșind nostalgia noastră pentru ritmurile cosmice, asumîndu-și tragicul occidental cînd face din trupul uman măsura nemăsuratului"[3]. *Action painting* e deja integrată fondurilor comune ale artei occidentale prin persoana inițiatorului ei. Chiar în 1960 directorii de la Tate Gallery achiziționează prima lor operă de Pollock, datorită unui fond de achiziție constituit de o societate multinațională de produse alimentare. Se vorbește de 20 000 de lire — unii sînt indignați. Prețul mărturisit de responsabili — mai puțin de 5 000 — pare mai verosimil. Pentru cei care apără un pictor (și pregătesc un viitor frumos), e o politică bună să faci să pătrundă una din operele sale într-un mare muzeu. De acum încolo prețurile lui Pollock vor urca neîncetat pentru a ajunge, prin 1970, la nivelul la care ți se taie răsuflarea.

---

* Puțini fericiți (în engleză în original).

** Puțini nefericiți (idem.)

Scanned with OKEN Scanner

Această difuzare internațională facilitează stabilirea unui nou și important comerț, unde spațiul care îl depășește e din ce în ce mai redus, iar spațiul rezervat contemporaneității nemairevendicînd viitorul decît prin forța unor obiceiuri dobîndite. Cu douăzeci de ani în urmă, mai făceau parte din el și impresioniștii și succesorii lor. Apoi lucrurile au început cu generația cubistă și cu cei dintîi abstracți. Astăzi de Kooning, Dubuffet, Pollock par niște strămoși, nu revendicați neapărat. Oare n-a fost totdeauna așa? Da și nu: căci niciodată o artă ce pretindea a fi o scindare totală, pînă la a se considera o „non artă", n-a fost atît de complet și de rapid integrată. Pop art, Op art, Minimal art, arta cinetică, arta corporală găsesc amatori de îndată ce apar. Pe vremea lui Apollinaire și între cele două războaie, mișunau școlile și curentele apărute din acestea. Dar ele nu interesau decît un comerț marginal. Începînd din anul 1950 și pînă în 1974, acei *„young contemporaries"** constituie unul din sectoarele cele mai active ale comerțului de artă.

* Tineri contemporani (în engleză în original).

Scanned with OKEN Scanner

2.

PICTURA VECHE

Dar care mai e situaţia comerţului de pictură veche în împrejurările actuale? E simptomatic faptul că am putut să nu vorbim despre acesta atîta vreme. Totuşi el n-a dispărut, mai e mult pînă atunci. Cînd l-am pierdut din vedere, către 1950, mai era încă influenţat de condiţiile economice precare şi de măsurile de control ale schimburilor ce rezultau din aceasta. Comerţul „modernilor" era afectat în acelaşi mod. Peste un sfert de secol şi mai bine e greu să evoci haosul din care abia ieşea Europa pentru a porni pe calea unei prodigioase expansiuni economice. În climatul acela puţin prielnic, preţurile nu creşteau deloc în ciuda factorului american. În cei cinci ani care au urmat după război, oamenii se abţineau de la afirmaţia: „opera de artă e achiziţia cea mai puţin împovărătoare", după cum ne-aduce aminte pe bună dreptate domnul Reitlinger.

Mai multe motive ne explică de ce, după redobîndirea dinamismului economic, efectele s-au resimţit mai întîi la impresionişti şi postimpresionişti. Ştim că, pe de o parte, Marea depresiune, războiul şi lipsa de securitate ce a urmat dăunaseră valorii comerciale a acelor artişti dar nu reputaţiei lor crescînde. Pe de altă parte, în timpul celor zece ani ce-au urmat ostilităţilor, au apărut

Scanned with OKEN Scanner

pe piață foarte puține tablouri vechi importante. Mulțimii de altădată, abundenței de odinioară îi urma penuria ce nu e pe cale de a dispărea. În sfîrșit, o evoluție lentă a gustului, după acel hiatus din timpul războiului, își făcea dintr-o dată simțite efectele. Operele vechi ridicate în slăvi, și plătite cu suprapreț la începutul secolului, erau mai puțin căutate decît cele ale pictorilor sau școlilor considerate pînă atunci drept secundare. Dar era încă prea devreme pentru ca prețurile să transpună într-un mod frapant o asemenea evoluție. Toate acestea ne explică de ce primele rezultate spectaculoase au fost obținute la unele tablouri moderne.

Cîteva tablouri vechi de cea mai mare importanță au fost vîndute în perioada aceea. Era vorba de niște tranzacții particulare ce nu stîrneau decît puțină publicitate în ciuda importanței lor. Astfel, familia d'Arenberg a hotărît să se despartă de *Portretul unei fete* de Vermeer pe care-l poseda. Spera să ia pe el 500 000 de dolari. După discuțiile purtate de domnul Germain Seligman, tabloul a fost cumpărat cu 350 000 de dolari de soții Wrightsman, considerați a fi printre cei trei sau patru mari colecționari de azi. Unul din membrii familiei Rothschild de la Paris a vîndut, în 1954, un superb și foarte rar panou flamand păstrat în familia lui mai bine de un secol. Era vorba de *Fecioara și Pruncul cu sfinți și un donator*. Opera semnată de Jan van Eyck, terminată fără îndoială de elevul său Petrus Chrispus, a fost propusă mai întîi elveținului Bührle. Posedînd o mare avere cîștigată, printre altele, prin fabricarea sub licență a faimoaselor tunuri Oerlikon, acesta, după ce adunase la Zürich șase sute cincizeci de tablouri, își completa superba colecție devenită publică după moartea sa. A refuzat prețul cerut: un milion de dolari; prin intermediul lui Wildenstein, l-au cumpărat cei de la Frick cu 750 000 de dolari. Era prețul cel mai mare ce se plătise din 1938 încoace pentru o operă de artă.

Scanned with OKEN Scanner

În cele din urmă, impozitele considerabile ce trebuiau plătite pentru moşteniri în Anglia au făcut să apară nişte opere de calitate excepţională la licitaţiile din Londra. În iunie 1959, optsprezece tablouri ce aparţinuseră ducelui de Westminster (prietenul nostru şi al lui Duveen) au fost oferite la Sotheby. Tablourile mai puţin importante s-au vîndut foarte bine datorită prestigiului ce-l conferea încă la englezi faptul de-a fi aparţinut unui duce. Un tablou de Albano, *Triumful Venerei* (110×98 cm), valorînd cam 500 de lire pe vremea aceea, a găsit un cumpărător la 2 700. Două opere frumoase de Claude Lorrain, *Viţelul de aur* (142×249 cm) şi *Predica de pe munte* (159,5×259 cm), au fost plătite respectiv 36 şi 35 000 de lire de negustori. Aceste preţuri confirmau creşterea înregistrată de vreo cîţiva ani la un pictor neglijat multă vreme. Dar vedeta licitaţiei era *Adorarea magilor*, pictată de Rubens pentru acel Couvent des Dames Blanches din Louvain, în 1633. Acest tablou de altar se afla în Anglia de vreo douăzeci de ani atunci cînd a fost cumpărat, la începutul secolului XIX, de un străbun al ducelui care plătise pentru el 88 de guinee. La Sotheby a ajuns la suma de 275 000 de lire, net superior faţă de *Băiatul cu jiletica roşie*. Peste optsprezece luni, *Portretul unui cavaler* de Frans Hals era adjudecat la 182 000 de lire şi, în primăvara anului 1961, soţii Wrightsman au plătit 140 000 de lire pentru *Portretul lui Wellington* de Goya, ce făcea parte din succesiunea ducelui de Leeds. Este probabil prima din cele trei versiuni, destul de diferite una de cealaltă, ale acestui tablou din care un exemplar are inscripţia „Terror Gallorum". Dar vechimea nu i-a fost dovedită şi, ca şi celelalte, nu a fost făcut după model. Goya se folosise de un desen executat în 1812, a doua zi după victoria cîştigată de Wellington lîngă Salamanca. Cu toate acestea, a ajuns, ca şi Frans Hals dealtfel, la un preţ superior, de-

Scanned with OKEN Scanner

păşind toate cele de la licitaţia Goldschmidt cu excepţia lui Cézanne.

Asemenea rezultate ne permiteau să vedem lucrurile în perspectivă. Tablourile vechi, de cea mai mare importanţă, ce-şi schimbaseră stăpînii de atunci încoace, la vînzările particulare sau la licitaţii, au dobîndit toate nişte preţuri la care operele secolelor XIX şi XX nu puteau aspira. Dovada o fac trei exemple. La 15 noiembrie 1961, la Parke-Bernet, un Rembrandt celebru, *Aristotel contemplînd bustul lui Homer*, fusese plătit cu 2 300 000 de dolari. Sumă la care ajunsese în patru minute, un ritm ce-l depăşise pe cel de la licitaţia Goldschmidt şi frecvent cînd e vorba de supralicitaţii foarte mari. James Rorimer, pe atunci director la Metropolitan, avusese ultimul cuvînt în concurenţă cu negustorii Rosenberg şi Stibel ce acţionau pentru muzeul din Cleveland.

Sfîrşit în 1653, *Aristotel* fusese curînd vîndut lui Antonio Ruffo. Acest nobil sicilian adunase o colecţie importantă, în special de tablouri ale pictorilor italieni contemporani. Într-un moment cînd reputaţia lui Rembrandt era în declin în ţara sa, el n-a ezitat să plătească considerabila sumă de 500 de florini pentru a poseda o operă a maestrului. Era cam de opt ori mai mult decît ar fi putut obţine un artist italian pentru o lucrare asemănătoare. Păstrat în familia Ruffo pînă la sfîrşitul secolului XVIII, tabloul a aparţinut mai multor colecţionari importanţi, englezi şi francezi, mai înainte de a ajunge la Rodolphe Kann. La puţin timp după ce cumpărase întreaga lui colecţie împreună cu Gimpel, Duveen l-a vîndut Arabellei Huntington şi l-a răscumpărat după aceea de la fiul ei. Ultimul lui proprietar a fost magnatul publicităţii Alfred W. Erickson. Ruinat de crahul din 29, apoi de nişte investiţii nefericite, acesta l-a revîndut şi l-a răscumpărat de trei ori de la Duveen. Rorimer l-a achiziţionat la licitaţia văduvei publicistului[4].

În martie 1965, un alt mare Rembrandt, *Portretul lui Titus* (73,5×61,5 cm), era vîndut la Londra la Christie. A fost cumpărat de Norton

Scanned with OKEN Scanner

Simon cu o sumă aproape identică celei de la New York: 760 000 de guinee adică 2 000 234 dolari. Peste doi ani și jumătate, tot la Christie, se cumpăra din nou pentru Metropolitan un admirabil Monet, *Terasă la Sainte Adresse* (1866 — 98×130 cm) cu 588 000 de lire. Această sumă record era inferioară cu aproape 900 000 de dolari celei plătite pentru Rembrandt.

După aceea, cîteva picturi de Jackson Pollock au fost plătite cu mai mult de un milion de dolari. *Blue Pole*, o operă din 1953 cumpărată cu 6 000 de dolari pe-atunci și revîndută peste cîțiva ani cu 32 000, a fost achiziționată, în 1973, pentrul muzeul din Canberra cu două milioane de dolari. Dar cele mai mari prețuri au fost plătite toate pentru niște opere vechi de o calitate excepțională. În 1963, emoționantul mic *Portret al Ginevrei Benci* de Leonardo da Vinci a intrat la National Gallery din Washington. Provenea de la un vînzător ocazional, prințul regent din Liechtenstein, posesor al unei foarte importante colecții alcătuită pe vremuri de familia sa și care, din cînd în cînd, se desparte de cîte un tablou. Se presupune că prețul a fost de aproape 6 000 000 de dolari. În 1966, tot Norton Simon, hrăpărețul colecționar din California, a achiziționat una din rarele naturi moarte de Zurbarán cu siguranță autentică. Această capodoperă de seninătate austeră, în legătură cu care îți vine greu să vorbești despre bani, a fost plătită cu 2 800 000 de dolari. Aparținuse lui Contini Bonacorsi, un colecționar-negustor italian ce activase între cele două războaie mondiale. La sfîrșitul anului 1970, s-a scos la licitație, la Christie, odată cu o serie de opere destul de modeste, *Portretul lui Juan de Parēdes* de Velázquez. Un tablou faimos de cum fusese pictat. Nu mai e nimic de adăugat la ceea ce se spune în darea de seamă a licitației din 28 martie 1801 chiar la Christie: „Portretul unui sclav maur care era în serviciul său și a ajuns un mare pictor. Acest tablou magistral se afla în celebra colecție de la Neapole — 39 de guinee". Celebra colecție e aceea a vînzătorului, Sir William Hamilton,

Scanned with OKEN Scanner

făcînd parte împreună cu soţia sa şi amiralul Nelson din acel trio sentimental binecunoscut. Într-adevăr, Paredes era maur şi a fost slujitorul lui Velázquez mai înainte de a deveni el însuşi pictor renumit pe vremea sa şi om liber. La puţin timp după ce trecuse prin sala licitaţiei de la Londra, tabloul intrase în familia contelui de Radnor de unde n-a ieşit decît pentru a se întoarce din nou la Christie. Preţul, datorită căruia ciocănelul a bătut lovitura decisivă, era cel care fusese plătit cu unsprezece ani înainte pentru Rembrandt, ca să fiu exact 2 310 000. Dar de data asta era vorba de lire, adică — la cursul de acum — 5 554 000 de dolari, mult mai mult decît dublu decît costase *Aristotel contemplînd bustul lui Homer.* Îl cumpărase Wildenstein pentru muzeul Metropolitan.

FOARTE RAR, RAR ŞI MAI PUŢIN RAR

De fapt, avem de a face aici cu o categorie de tablouri pentru care noţiunea valorii nu mai are sens. Considerate multă vreme nişte mari capodopere, au ajuns foarte rare. Cumpărate pentru a fi expuse în muzee sau trebuind să intre în muzee prin moşteniri, preţul plătit pentru unul sau altul în cutare sau cutare moment e fără valoare indicatoare pentru comerţ dacă nu fără valoare publicitară. Evident, nu e la fel pentru operele vechi ce nu ating acest nivel excepţional. În această categorie intră opere, adesea de mare calitate, cu atribuire certă (sau pe drept a fi) şi în stare bună (sau pe drept a fi). Se poate alcătui un comerţ şi rarefierea, făcîndu-se simţită şi aici, constituie un element de creştere regulată a preţurilor fără a putea vorbi despre secătuire. Totuşi, încă din 1955, Rudolf Heinemann, un soi de însărcinat cu demersurile şi totodată istoric de artă, care lucra în strînsă legătură cu firma Knoedler, spunea: „Din cele o sută de tablouri vechi disponibile acum douăzeci şi cinci de ani nu se

Scanned with OKEN Scanner

mai află astăzi pe piaţă decît vreo douăzeci". Şi nu există vreo tendinţă de inversare a situaţiei, ba chiar dimpotrivă.

Cu toate acestea, mii de tablouri vechi trec dintr-o mînă într-alta în fiecare an. La ce se referă aceste tranzacţii? Mai întîi e o imensă plebe, grămada de vechituri ce zace prin dughene sau apare la licitaţiile obişnuite. Acesta e marele teren de vînătoare unde chiar cei mai blazaţi se cred uneori a fi vărul Pons. La o licitaţie „fără catalog" (nu mai e plebea ci drojdia societăţii), un prieten mi-a semnalat cu cîţiva ani înainte două tablouri mari de Van Schrieck, un pictor neînsemnat pentru care aveam o deosebită afecţiune. Le-am cumpărat împreună. Ele au fost vîndute de o a treia persoană unui armator parizian ce ignora evident de la cine le avea în realitate. Atunci cînd cumperi o cravată, ştii cu siguranţă că vine din stocul de la Charvet sau de la „Cent Mille Chemises". Dar mult mai rar ştii cine e proprietarul real al unei opere de artă. Aproape la fel cum se întîmplă şi cu benzina a cărei marcă, sub care se vinde, nu înseamnă deloc că n-a fost tratată într-o rafinărie a altei societăţi. E adevărat că, în asemenea cazuri, e vorba totdeauna de acelaşi produs cu caracteristicile impuse de stat. Oricum ar fi, faci din ce în ce mai puţine descoperiri chiar modeste dar cu foloase băneşti la licitaţiile de acest fel, nu pentru că n-ar mai apare acolo tablouri seducătoare, ci pentru că acest cîmp de acţiune nu mai e exploatat, ca altădată, numai de „chilipirgii".

SEVERITATE SPORITĂ

Ce genuri de opere răspund astăzi dorinţelor foarte numeroşilor cumpărători — conservatori de muzee sau colecţionari — care asigură comerţului de artă veche o activitate ce nu are nimic de invidiat la nici un alt comerţ. Ansamblul e deosebit de vast. Sînt, tocmai am spus-o, operele pictorilor consideraţi iluştri, de cînd comerţul de

Scanned with OKEN Scanner

artă are un caracter modern, adică de puţin mai mult de un secol. Acest sector a cunoscut profunde transformări. Criteriile de autenticitate sînt mult mai riguroase. În această privinţă, exemplul ni-l furnizează cazul lui Rembrandt. Am scos în evidenţă într-o zi numărul de tablouri ce figura în colecţiile pariziene pe vremea lui Napoleon al III-lea. Au fost enumerate de Thoré-Burger (poate că nu le punea pe toate la socoteală) într-un text redactat pentru *Paris Guide*, o lucrare remarcabilă publicată cu ocazia Expoziţiei universale din 1867, ce marcase apogeul celui de-al doilea imperiu. Napoleonizii, vechea aristocraţie bogată, financiarii şi industriaşii posedau cu toţii opere de Rembrandt. Majoritatea au urmat sau au precedat în capcană pe *Îngerul Rafael*, care nu-i inspirase numai lui Van Gogh frumoasa interpretare, ci şi cîteva fraze emoţionante asupra pictorului *Rondului de noapte*, într-o scrisoare de mulţumire adresată fratelui său.

La ora actuală, există tendinţa spre o catalografie extrem de restrictivă a operei lui Rembrandt. Acum trei sau patru ani, istoricul de artă american Gerson a scos o nouă ediţie a cărţii lui Bredius publicată cu puţin timp înainte de război, ce ne serveşte de exemplu. Bătrînul specialist olandez redusese deja vechea pădure la proporţiile unui parc mare. Gerson a epurat-o neîndurător.

Statisticile nu fac niciodată caz în chip firesc de acele opere de Rembrandt dispărute cu desăvîrşire, plătite cu lire de aur şi cu valoroşi ludovici de aur. Afară de asta, tablourile considerate a fi ale maestrului au fost cercetate din nou în chip riguros. Odinioară numele lui Rembrandt cuprindea tot, ceea ce era autentic şi ceea ce era fals, ceea ce era măreţ sau mai slab. Astăzi, valoarea unei opere din tinereţe nu se poate compara cu aceea a unui tablou important de la sfîrşitul vieţii. Anul trecut, directorul muzeului din Utrecht, venit să vadă o sculptură de lemn din evul mediu la nişte persoane ce locuiau în apropiere de oraşul lui, a avut impresia că recunoaşte

Scanned with OKEN Scanner

un Rembrandt în *Fuga în Egipt* agăţată pe unul din pereţii camerei în care se afla. Curăţat, tabloul a dat la iveală o semnătură de necontestat. Datată 1626, pictura e foarte apropiată încă de maniera lui Peter Lastman, al cărui elev fusese tînărul pictor. A intrat la muzeu la preţul evaluat între 120 şi 150 000 de dolari. La începutul acestui secol, preţul unui asemenea tablou ar fi fost mult mai apropiat de cel plătit pentru un mare Rembrandt. Revizuirea valorilor nu se face în sens unic. În 1974, s-a achiziţionat pentru Luvru cu 5 000 000 de franci *Zăvorul* de Fragonard. Împrejurările acelei achiziţii au stîrnit controverse dar nu de aceasta ne ocupăm acum. În perioada în care oricare tablou atribuit lui Rembrandt stîrnea o poftă de neînvins, marii colecţionari din secolul XVIII, Arthur Veil-Picart, de pildă, nu manifestau nici un interes pentru o operă de Fragonard făcută, ca *Zăvorul*, către sfîrşitul vieţii pictorului.

REVIZUIREA VALORILOR

Numeroşi factori determină aprecierile noi. Acestea se explică în general punîndu-le (*a posteriori*) pe socoteala evoluţiei sensibilităţii E adevărat că nişte maeştri de la sfîrşitul goticului, ca Grünewald şi Altdorfer sau, după ei, El Greco şi asprul său manierism au calitatea să te impresioneze prin aceleaşi mijloace ca şi expresioniştii contemporani. Dar noţiunea de sensibilitate e totodată prea evidentă şi prea generală pentru a putea semnala într-adevăr nenumăratele cazuri particulare. Oricum ar fi, schimbările gustului, moda, capriciul sînt nişte factori destul de puternici pentru a conferi comerţului picturii vechi acea nesiguranţă fără de care n-ar exista nici joc, nici noroc, nici erori şi, în definitiv, nici plăcere. Albano, Dominichino, Carlo Dolci, Guido Reni nu sînt prea grozavi atunci cînd compari preţurile de azi cu cele ce se plăteau odinioară pentru operele lor. Van Dyck ale cărui tablouri, bune

Scanned with OKEN Scanner

sau mediocre, ajungeau la cele mai ridicate preţuri în 1900, a fost uitat vreo cincizeci de ani. Încă n-a fost reabilitat de tot, dar am văzut puţine tablouri importante de-ale lui pe piaţă, fără îndoială fiindcă tablourile ce fuseseră o dată ridicate la rangul de „capodopere" apar din nou în comerţ atunci cînd pot ajunge la nişte preţuri considerate a fi demne de ele de către cei care le posedă. Să menţionăm numai că pentru un foarte seducător şi neobişnuit tablou, *Patru capete de negri* (25,4×64,8 cm), considerat a fi un Van Dyck, s-au plătit 400 000 de guinee la Christie în 1971. Atribuit multă vreme lui Rubens, acum unii consideră că e de Jordaens. Admirabilul Claude Lorrain a fost neglijat şi mai multă vreme: un secol. Trebuie să aşteptăm pînă în 1940, în timpul „războiului ciudat", pentru ca ducele de Kent să plătească 2 625 de lire un superb peisaj al acestui mare pictor. În 1965, un alt Claude Lorrain, *Peisaj cu judecata lui Paris* (111× 149 cm), s-a vîndut la Sotheby cu 175 000 de lire. Valoarea monedei se schimbase dar creşterea era totuşi uimitoare. Urma acestui magnific tablou se pierduse, după licitaţia de la Paris din 1748. Cumpărat la Londra în 1912, ca un obiect de decor, rămăsese pe o scară fără a atrage atenţia cuiva pînă cînd un tînăr colaborator de la firma Sotheby să vină la proprietarul lui pentru a face expertiza unor mobile. Era descoperirilor nu s-a închis, dar totalul fiecărui an e foarte departe de ceea ce era odinioară.

Un pictor poate fi cunoscut şi apreciat (şi de marii colecţionari) multă vreme fără ca preţurile să fie influenţate în vreun fel. Pentru acest caz e un exemplu bun Francesco Guardi. Încă în 1949, adjudecarea la 14 000 de lire înregistrată la o licitaţie pentru una din *vedutele* sale mai era un lucru de mirare. Într-adevăr, cu puţin înainte de război, la o tranzacţie particulară, Gulbenkian — faimosul „Domn 5%" al Petrolurilor Irakiene — a plătit 10 000 de lire pentru patru strălucitoare vederi din Veneţia, ce sînt astăzi printre cele mai frumoase păstrate la muzeul fundat

Scanned with OKEN Scanner

de el în Portugalia. Mai aproape de noi, s-a întîmplat ceva și mai grozav. În 1964, *Piazza San Marco* (48×84 cm), atît de drăguț semnată de pictor pe un fel de afiș, a intrat la muzeul din Stockholm în schimbul a 34 000 de lire. Prețul a fost cu mult depășit peste un an de *Intrarea pe Canal Grande* (45×60 cm) plătită cu 54 000 de lire la Christie în timp ce, în 1968, tabloul *Personaje printre ruine romane* (103×120,5 cm) s-a vîndut la Sotheby cu 50 000 de lire. Era vorba totuși de un tablou, al cărui subiect avea mai puțină căutare decît peisajele, cu figuri reale sau imaginare, din Veneția sau din Lagună.

Cota lui Canaletto era mai ridicată, dar în 1961 cele 40 000 de lire plătite la Sotheby pentru *Salute și Canal Grande* (136×232 cm), un tablou magnific, era socotit un preț considerabil. Peste șase ani, o pictură mai puțin frumoasă, *Il Campo Santo Margherita* (45,7×76,2 cm) s-a vîndut cu 60 000 de lire și strălucitoarea *Regată pe Canal Grande* (116,5×148,6 cm) cu 100 000.

Să menționăm că în acel an, se dau 190 000 de lire pentru *Maternitate la malul mării* (83×60 cm), un Picasso din 1902, 145 000 de lire pentru o acuarelă de Cézanne și 116 000 de lire pentru un foarte frumos peisaj de Monet, *Iarna la Argenteuil* (1876 — 62×102 cm). În această perioadă, dacă tablourile vechi, care sînt tot atît de rare pe cît sînt de bune, ajung la niște prețuri la care operele recente nu pot aspira, nu aceeași e situația cînd e vorba de altele ce nu ating acel nivel. Dinamismul acestui compartiment al negoțului e susținut de numărul de tablouri bune din secolul XIX și XX, aflate încă în colecțiile particulare, dar și de atitudinea cumpărătorilor, gata adesea să scoată din nou în vînzare achizițiile făcute în speranța de-a încasa beneficii substanțiale.

Totuși creșterea prețurilor la cei vechi e constantă, cel puțin atunci cînd e vorba de pictori și de școli căutate de cumpărători. În 1973, după evenimentele din Orientul apropiat, s-au plătit 280 000 de lire pentru *Bucintoro la Molo în ziua*

Scanned with OKEN Scanner

Înălțării (166,6×148,6 cm). E adevărat că acest Canaletto e de o calitate excepțională și cu un subiect plăcut.

După 1930, au avut loc profunde transformări. Istoricii de artă și negustorii atotputernici dintre cele două războaie au murit, ca Duveen și Bode, sau sînt foarte în vîrstă, ca Friedländer și Berenson. Cel din urmă, mai strălucit ca niciodată, își așteaptă sfîrșitul, care va surveni în luna iunie a anului 1959, lăsîndu-se adulat de o curte internațională în vila sa I Tatti de lîngă Florența. Dacă nu e vorba despre opere ca acel Van Eyck din colecția Frick, primitivii sau pictorii Renașterii nu mai sînt atît de rîvniți ca mai înainte. Această stare de lucruri nu se datorează numai dispariției marilor specialiști ai vremii și clienților lor sau acelei comode „evoluții a sensibilității". Expertiza e mai importantă ca oricînd și criteriile ei s-au modificat în cursul unui proces ale cărui etape le-am urmărit. Tot odinioară, proveniența prestigioasă, — biserică, castel, familie mare — asociată cu părerea favorabilă a vreunui maestru în ale criticii, era suficientă. Astăzi, pe primul loc sînt referințele documentare. Or, operele evului mediu și ale Renașterii satisfac rareori această condiție. Cele care pot dispune de un dosar impecabil nu-și schimbă posesorul decît foarte rar. Scoaterea la licitație a unui Duccio la Christie, la începutul lunii iulie a anului 1976, constituie un eveniment aproape unic.

MAI PUȚIN RARE ȘI MAI BINE DOCUMENTATE

În loc să aștepte niște ocazii de acest gen, responsabilii muzeelor, marii colecționari caută un vînat ce-ar mai putea apare în bătaia puștii. Așa încît, atunci cînd comerțul de artă începe strălucita sa ascensiune, vedete aveau să devină operele secolelor XVII și XVIII. Nu numai că acestea există din abundență (și printre altele pentru motivul acelei relative lipse de interes manifestat multă

Scanned with OKEN Scanner

vreme față de secolul XVII, în special pentru Școala franceză), dar adesea sînt și foarte bine documentate. Numeroase tablouri ale acestei epoci au fost gravate, posedă pedigreuri impecabile și au fost subiectul unor desene pregătitoare cunoscute. Adesea sînt și descrise în corespondențele vremii, înscrise în acele *Liber Veritatis*, ca operele lui Claude*, sau au fost prilejul unor chitanțe semnate de pictor și păstrate pînă astăzi. Acea „*connaisseurship*" a cedat definitiv locul unei „științe" care se pretinde exactă. Dar rigoarea nu se poate lipsi de sentimentul artei. Naturile moarte ale artiștilor francezi din secolul XVII ca Stoskopff, Louise Moillon, Linart, Baugin și alții, ale căror nume abia erau cunoscute acum patruzeci de ani, sînt astăzi apreciate pe bună dreptate. Datorăm acest lucru unor persoane ca Hans Haug care pînă la moartea lui, survenită acum cîțiva ani, a condus în chip strălucit muzeul din Strasbourg, sau Charles Sterling, al cărui simț critic l-am văzut acționînd în legătură cu David. El a organizat memorabila expoziție „Maeștrii realității" la Orangerie în 1934. Se vedeau acolo, reunite pentru prima oară, douăsprezece tablouri de Georges de la Tour și veritabila reașezare în locul cuvenit a acestui maestru se trage de la expoziția aceea, deși fusese studiat în secolul trecut de niște erudiți francezi și mai ales, mai aproape de noi, de germanul Herman Voss. Deși uitate, majoritatea operelor sale se afla de multă vreme în muzee, în special ale provinciei franceze. Alte opere, a căror existență e atestată de niște documente vechi, au fost distruse sau pierdute, mai apare cîte una din cînd în cînd. Au fost deci puține tranzacții privind picturile importante ale acestui pictor lorren. În 1960, Wildenstein a vîndut cu 600 000 de dolari Muzeului Metropolitan *Ghicitoarea*. Afacerea a stîrnit oarecare vîlvă: era vorba de un tablou necunoscut, descoperit în împrejurări pitorești, și ieșit din Franța conform unei proceduri ce suscită discuții.

* Lorrain. (N. Tr.)

Scanned with OKEN Scanner

Vom reveni la aceasta. În 1963, soţii Wrightsman — tot ei — cumpără *Magdalena pocăindu-se* (134×92 cm). Descoperit cu doi ani înainte pe Coasta de Aur, la o familie ce-l avea de la mijlocul secolului trecut, acest foarte frumos tablou fusese grav deteriorat şi a trebuit să fie serios restaurat de două ori.

În 1972, s-a organizat la Orangerie o expoziţie a pictorului La Tour. Cu ocazia aceea se adunaseră aproape toate operele cunoscute ale pictorului şi cele ale imitatorilor săi. Aşa că au fost posibile unele confruntări fructuoase, a căror lecţie s-a prelungit printr-unul din cataloagele la modă azi: nişte monumente de erudiţie atît de grele, încît e dificil să le consulţi, ba chiar să le şi duci cînd vizitezi expoziţia. Două din tablourile prezentate şi-au schimbat proprietarul la puţin timp după aceea. Primul, *Trişorul*, a intrat la Luvru, plătit cu zece milioane de franci colecţionarului-negustor Pierre Landry, unul din „descoperitorii" lui La Tour, care poseda tabloul din 1926. Celălalt, *Bătaia muzicanţilor* (94×141 cm), scos la licitaţie la Christie, în luna decembrie, era adjudecat la 380 000 de guinee, adică aproape un milion de dolari. Uitat multă vreme într-o colecţie britanică, tabloul fusese identificat, în 1971, de Benedict Nicolson şi Christopher Wright, eminenţi specialişti englezi în Caravaggio. E o operă foarte frumoasă ce nu recurge la realismul nocturn şi la jocurile de ecleraj asociate de numele lui Latour. Pînă în ziua aceea, a fost singura pictură a maestrului apărută la licitaţie. E şi unul dintre frumoasele tablouri cumpărate, printre altele mai contestabile, de celebrul Paul Getty pentru muzeul său de la Malibu din California.

Nu se pot enumera cifrele mari atinse, în cei zece-doisprezece ani ce-au precedat criza din toamna anului 1973, de operele unor artişti mărginiţi pînă atunci la cursurile inferioare ale cotei. Lista ar fi prea lungă, căci cotitura de prin 1960 a însemnat adevăratul *boom** al comerţului de

---

* Avînt (în engleză în original).

Scanned with OKEN Scanner

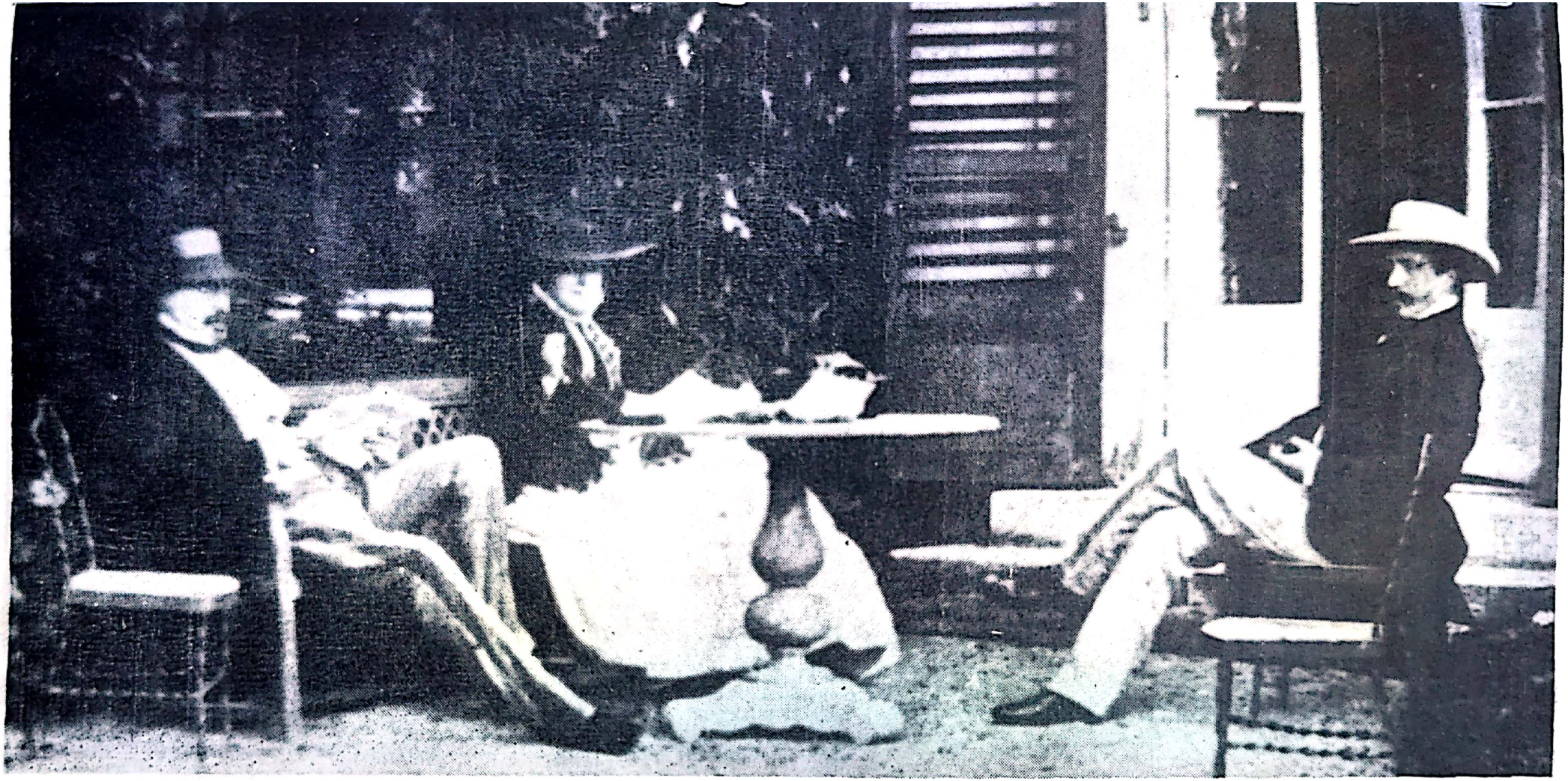
artă. Să ne mulţumim numai a cita cîteva cifre uimitoare privind nişte artişti puţin cunoscuţi sau uitaţi de marele public. Încă din 1960, a fost cumpărat cu 130 000 de lire, pentru National Gallery, de la Londra, *Domnul şi doamna Andrews* de Gainsborough. Astfel unul dintre englezii secolului XVIII, atît de apreciaţi de clienţii lui Duveen, a regăsit, datorită unui foarte frumos tablou, o parte din valoarea pierdută după moartea negustorului. Numai o slabă parte, dacă ţinem cont de eroziunea monetară. Mai avem de aşteptat pînă în iulie 1972, cînd *Soţii Gravenor şi fiicele lor*, o altă descoperire recentă, s-a adjudecat la 280 000 de lire la Sotheby.

Tot atît de ilustru pe vremea lui ca şi Gainsborough, Turner avusese o lungă eclipsă. Preţurile lui urcă vertiginos: în 1973, o pictură de-a sa s-a adjudecat la 180 000 de lire, la 18 iunie 1976, preţul pentru *The Bridgewater Sea Piece* (163 × 221 cm) s-a dublat — 340 000 de lire. Acest foarte mare pictor e considerat, ca Francesco Guardi sau Goya şi pe mai bună dreptate decît ei, un precursor al impresionismului.

NUME NOI DE ÎNVĂŢAT

Oricum ar fi, Turner şi Gainsborough n-au fost niciodată nişte necunoscuţi. Avatarurile cotei lor nu i-au împiedicat vreodată să-şi păstreze un loc de cinste în manualele de popularizare. Dar Stubbs — cine-l mai cunoştea pe George Stubbs afară de istoricii de artă şi de gentlemen-ii nebuni după sporturile cu cai? În realitate, e un foarte mare animalier şi exotismul unora dintre picturile sale evocă admirabil climatul Angliei imperiale de la sfîrşitul secolului XVIII. În 1965, clopoţelul sună dar încă slab: *Lupta de tauri* e adjudecată la 10 500 de lire la Christie. Peste un an, la o licitaţie din aceeaşi sală, clopotul sună în două rînduri şi de data asta ceva mai insistent. Tabloul *Două iepe tinere şi un mînz* (80 × 100 cm) s-a vîndut cu 45 000 de guinee şi *Goldfinder*, o

Scanned with OKEN Scanner



Marchizul de Hertford şi Richard Wallace, doi din cei mai mari colecţionari din toate timpurile, fotografiaţi în cel de al doilea imperiu împreună cu viitoarea lady Wallace în faţa castelului Bagatelle. Marchizul cumpărase castelul de la Ludovic Filip în 1830.

Scanned with OKEN Scanner

În prima jumătate a secolului trecut, rarii negustori de tablouri parizieni au folosit ca mijloc de a-și îmbunătăți cîștigurile mici închirierea tablourilor.

Paul Durand-Ruel în biroul său, în 1910.

Legendarul Ambroise Vollard, în 1925, la Etang-la-Ville, la pictorul Ker-Xavier Roussel.

Scanned with OKEN Scanner

La începutul secolului, strada Laffite era centrul comerțului de tablouri.

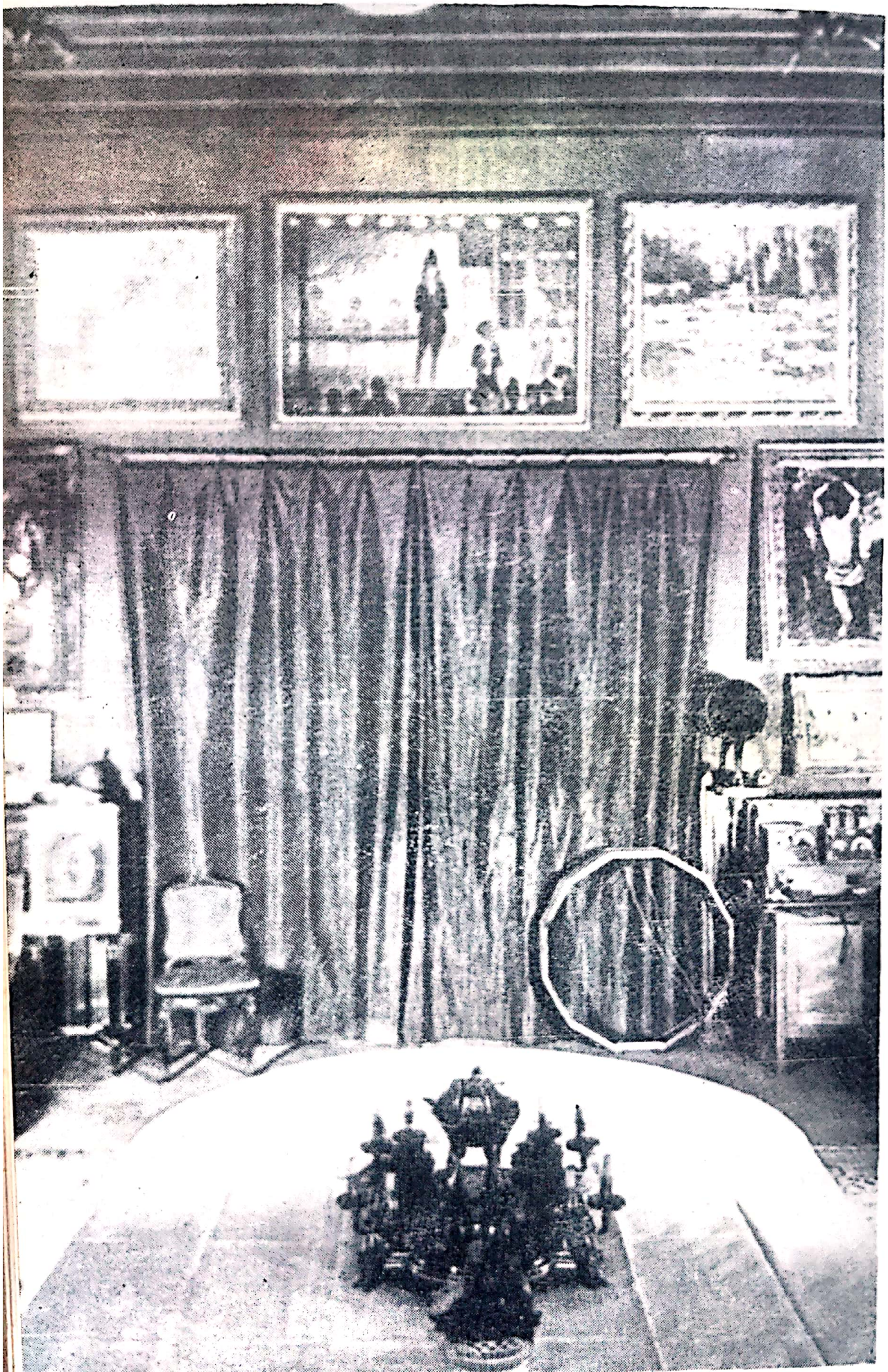
Scanned with OKEN Scanner

Josse Bernheim Jeune (1870—1941).

Félix Fénéon, unul dintre cei mai lucizi oameni ai secolului nostru, care a condus departamentul „modern" al firmei Bernheim Jeune.

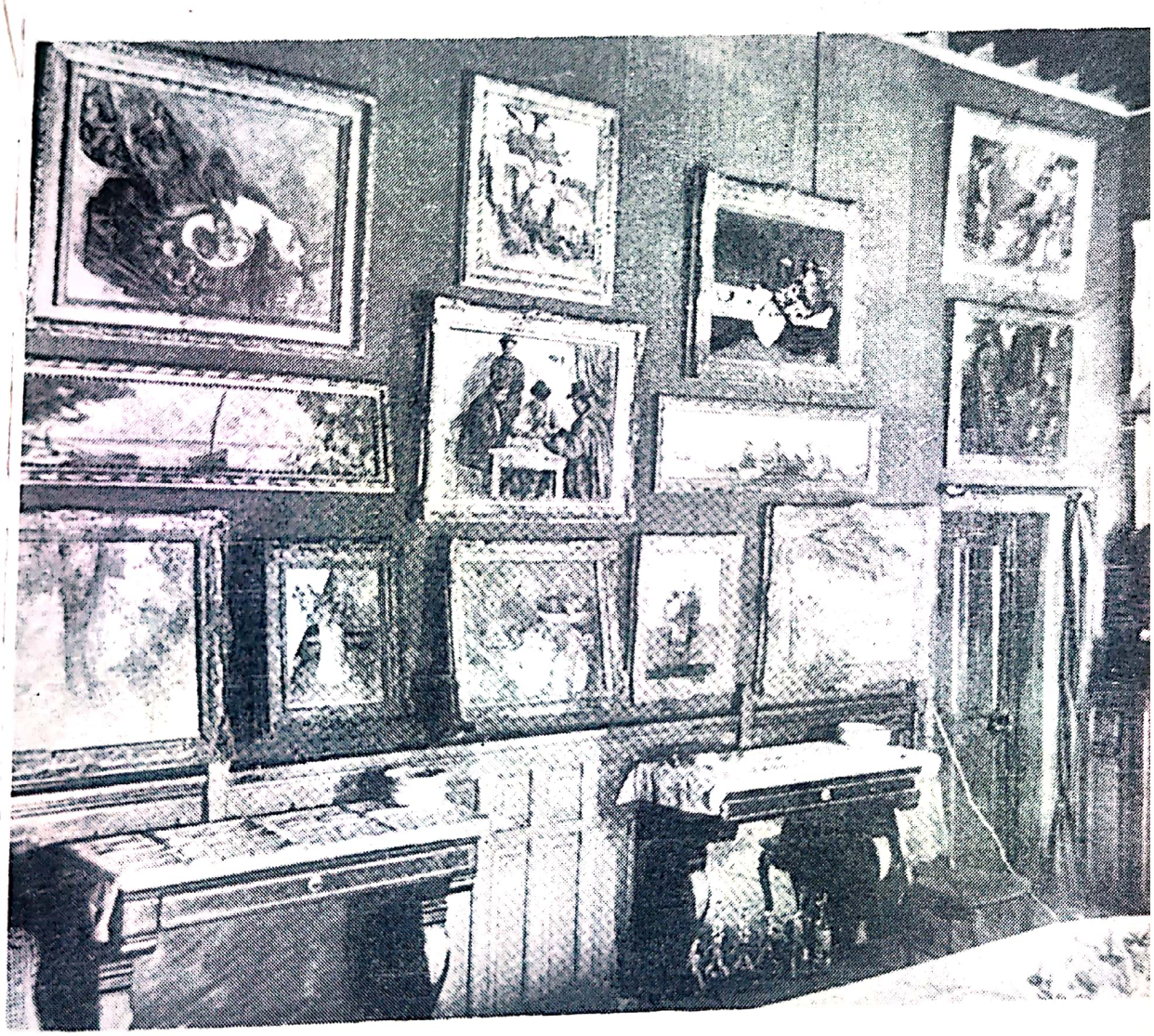
Scanned with OKEN Scanner

Sufrageria fraților Bernheim, de pe avenue Henri-Martin din Paris. Pe acest perete: două opere de Cézanne, un El Greco, doi Monet, un Seurat, un Corot și un post de recepție eterodin cu cadru și amplificator cu pavilion, ultimul strigăt al tehnicii radiofonice din 1924.



Scanned with OKEN Scanner

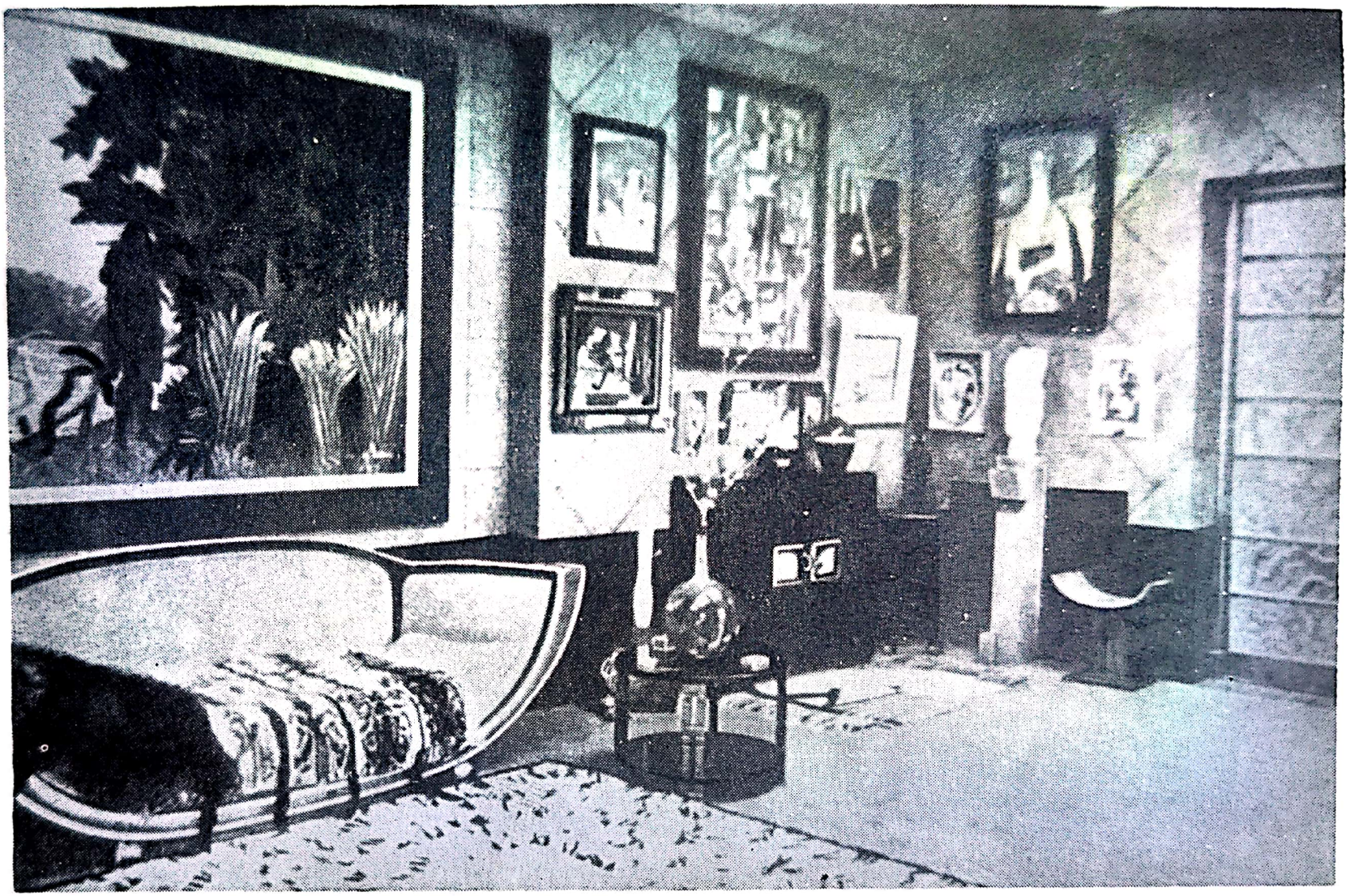
Alt perete al sufrageriei cu optsprezece opere de Cézanne, un Gauguin din Tahiti, un Lautrec, un Odilon Redon.



Scanned with OKEN Scanner

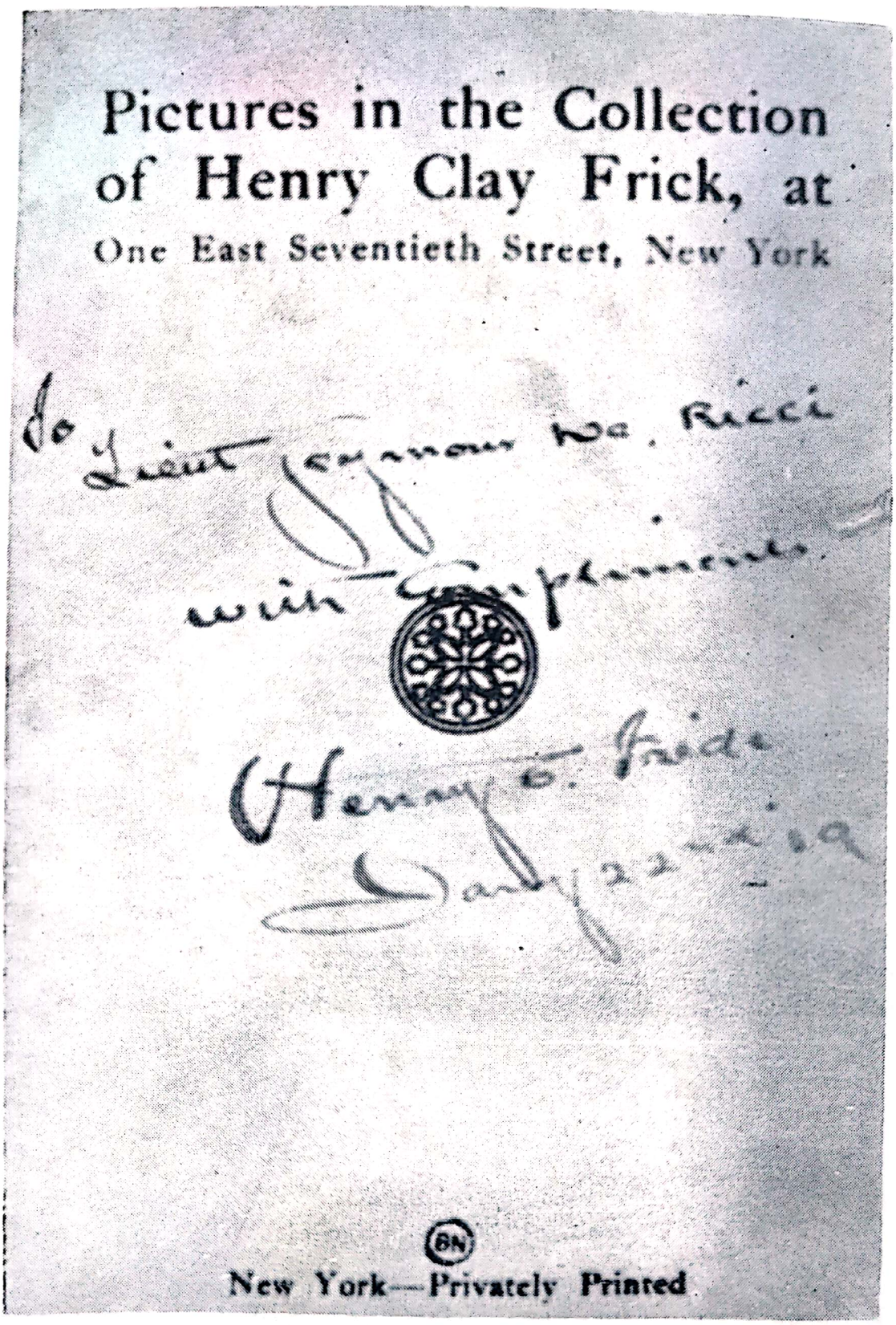
O parte din prima colecție a croitorului Doucet: tablouri, desene, mobile, obiecte reunite într-un ansamblu foarte reprezentativ al gustului pentru secolul XVIII înainte de cel dintîi război mondial.

Scanned with OKEN Scanner



Cîteva opere din cea de a doua colecție: celebra *Vrăjitoare de șerpi* de Henri Rousseau, un mare Braque cubist, un Juan Gris, o sculptură în marmură, ce reprezintă un cap de Modigliani sub o pictură de același artist etc. Canapeaua e de Coard, ușa de cristal de **Lalique**.

Scanned with OKEN Scanner

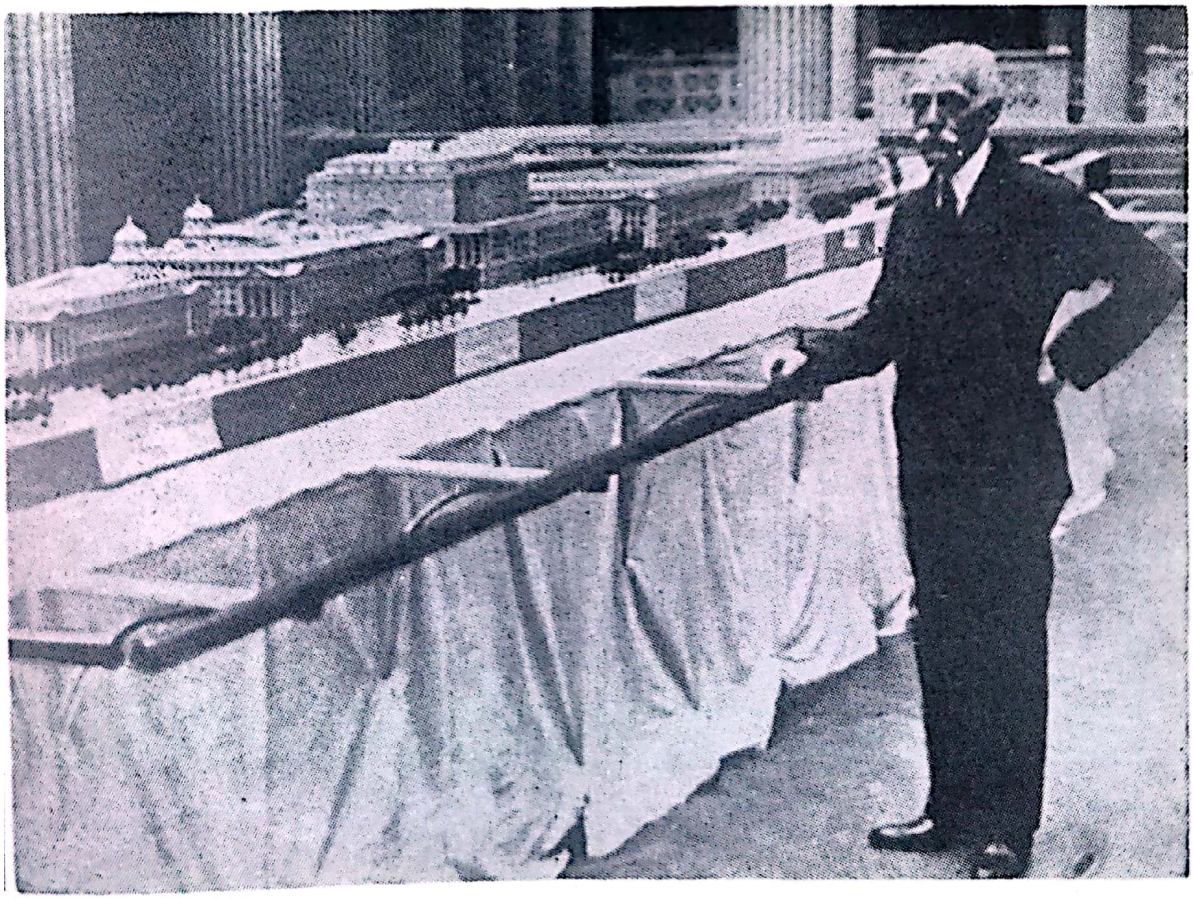


Pagina de titlu a primului catalog al colecției, cu dedicația pentru criticul de artă Seymour Ricci.

Scanned with OKEN Scanner

Henry Clay Frick
(1849—1931).

Andrew Mellon, pe cînd era ministru de Finanţe în guvernul Hoover, în faţa machetei noilor clădiri guvernamentale la Washington National Gallery, pe care avea s-o construiască în 1936 pentru a o dona ţării sale, se inserează perfect în acest ansamblu.

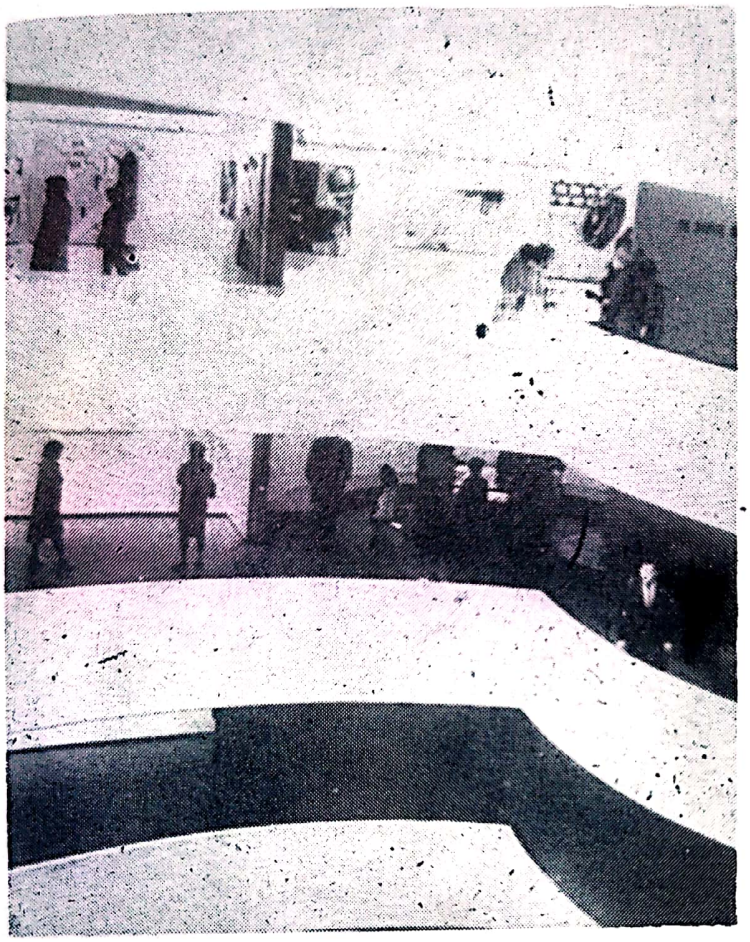


Scanned with OKEN Scanner

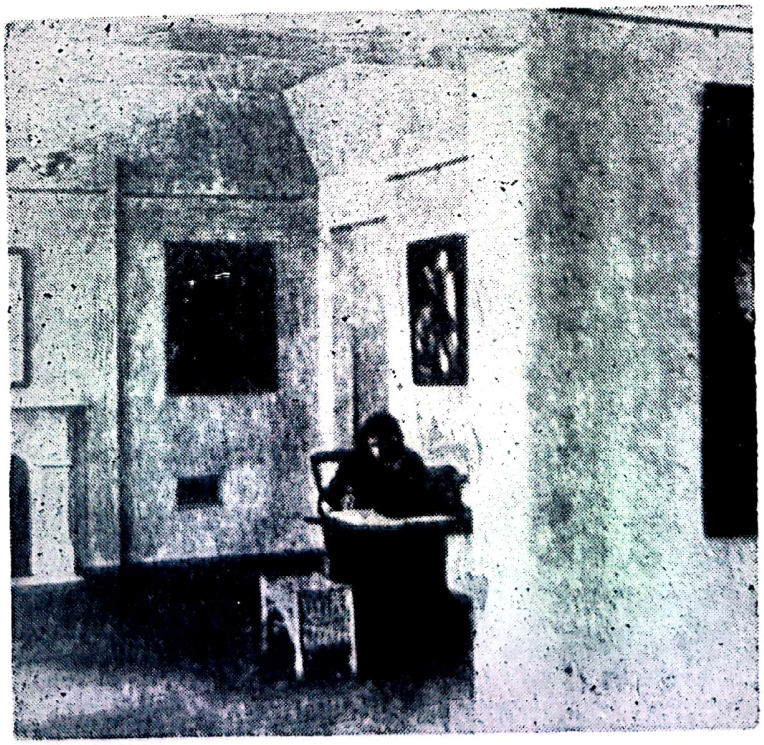
Joseph Duveen fotografiat împreună cu soția și fiica sa cînd a sosit cu Berengaria la New York în 1927. Negustorul știa admirabil să se folosească de vacanțele forțate impuse multimilionarilor de traversările oceanului cu pachebotul.

Scanned with OKEN Scanner

Arhitectura interioară a muzeului Guggenheim construit la New York după planurile lui Frank Lloyd Wright.



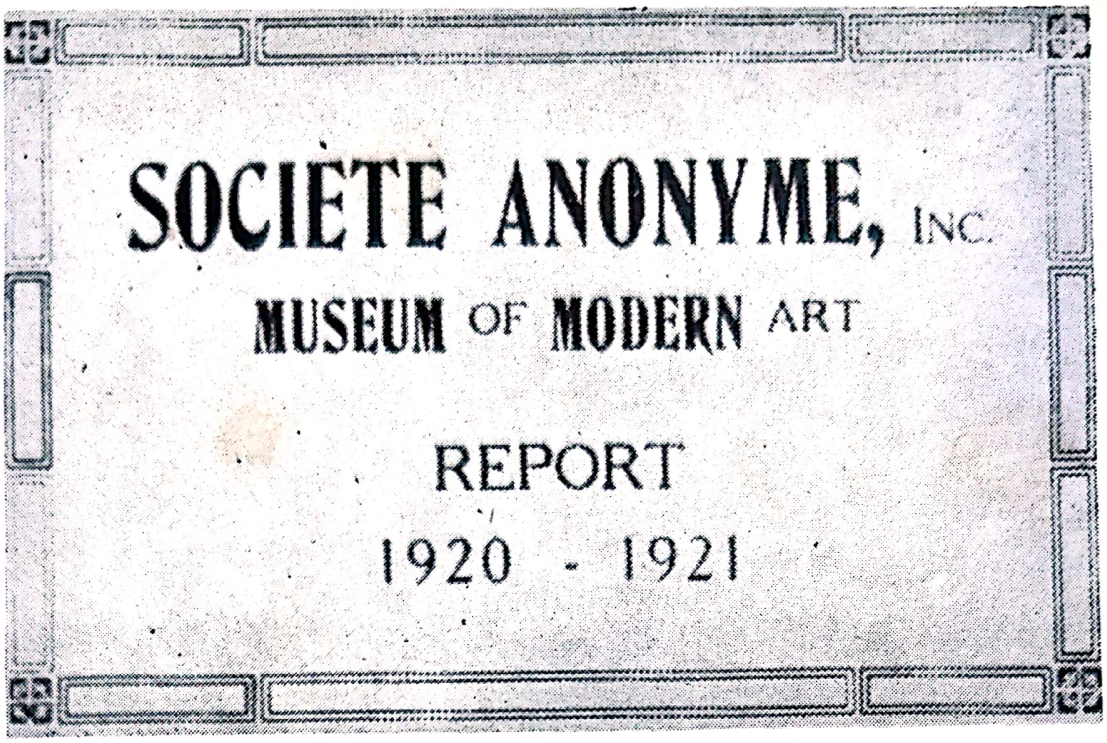
Încă din 1920, „Societatea anonimă“ fondată de Katherine Dreyer, Marcel Duchamp și Man Ray deschisese la New York un muzeu. În clădirea aceea modestă, se puteau vedea opere admirabil alese ale cubiștilor, ale lui Brâncuși, Klee și mulți alții.



Scanned with OKEN Scanner

John Quinn cu Henri-Pierre Roché și Brâncuși, în 1923, la Saint-Germain-en-Laye.

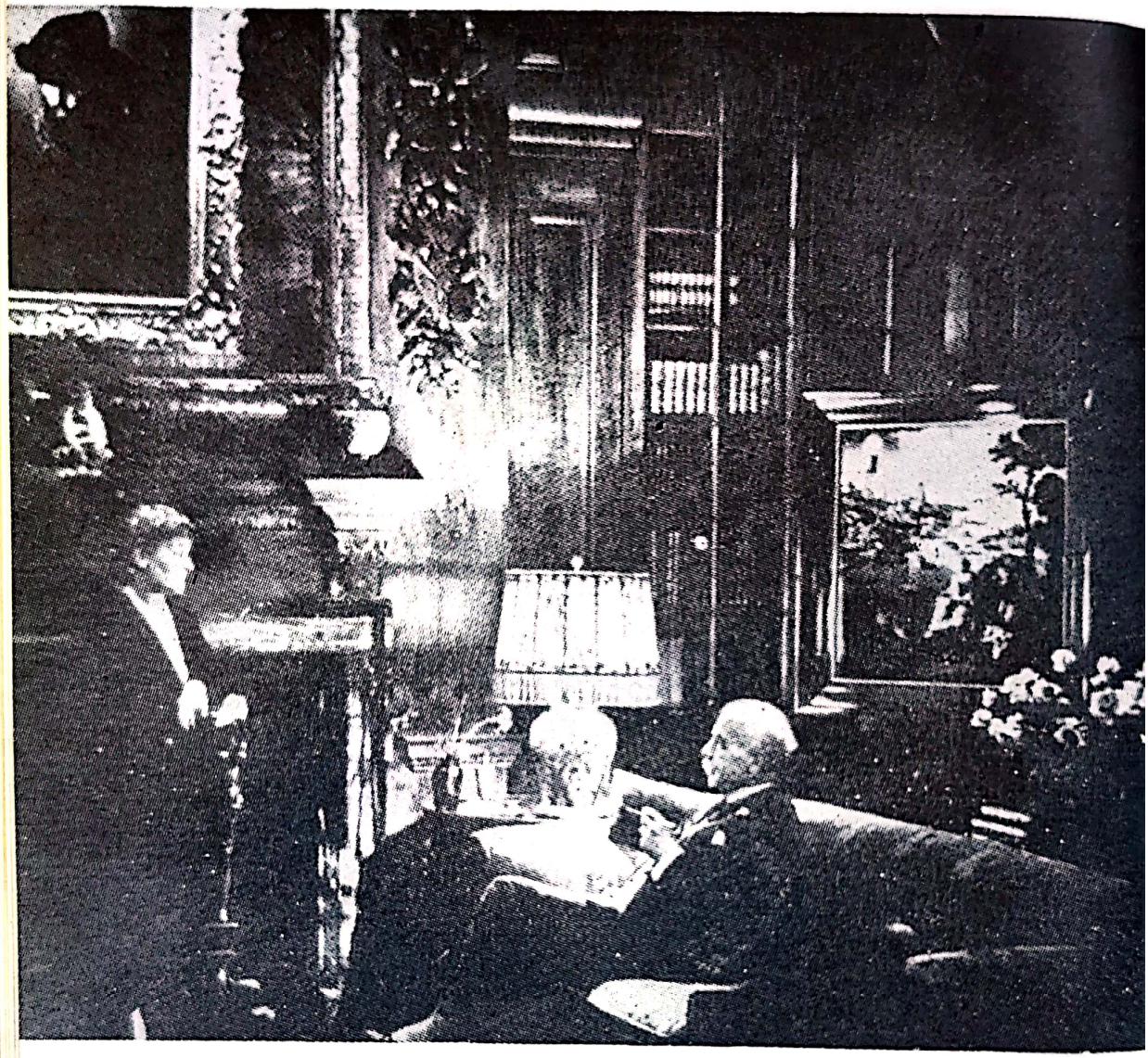
Scanned with OKEN Scanner



Coperta raportului anual al asociației.

Paul Guillaume cu Modigliani pe Promenade des Anglais de la Nisa, în 1918.

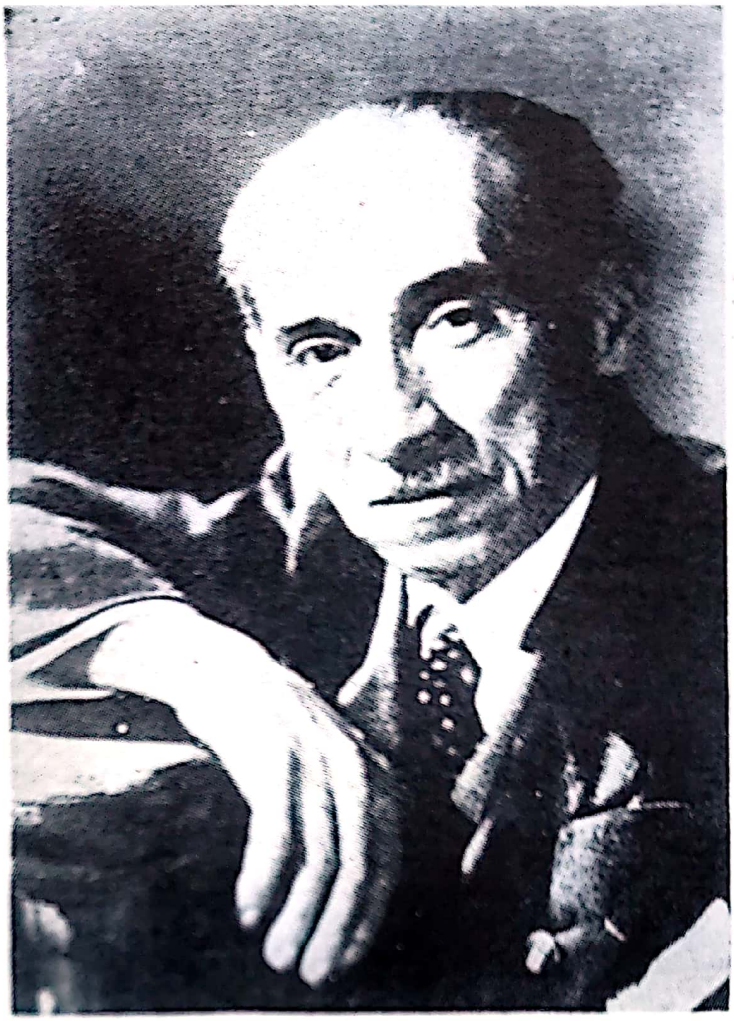
Scanned with OKEN Scanner

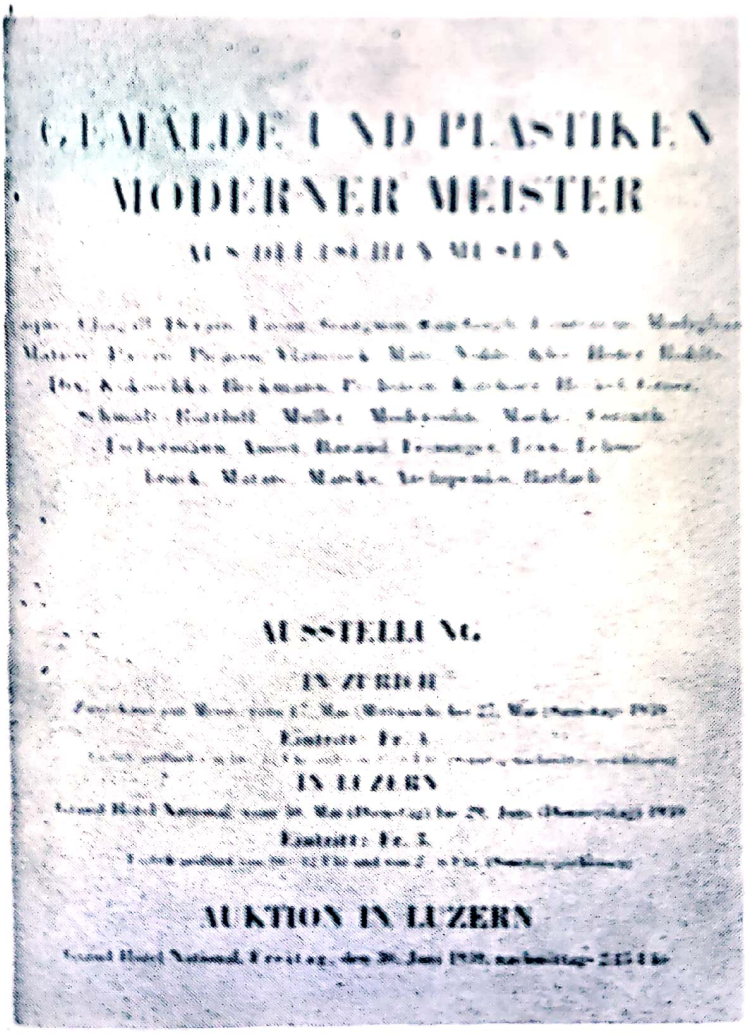


Otto Khan și soția sa în salonul lor foarte caracteristic pentru reședințele marilor colecționari americani între 1920 și 1930.

Scanned with OKEN Scanner

Paul Rosenberg
(1881—1959).





GEMÄLDE UND PLASTIKEN
MODERNER MEISTER

AUSSTELLUNG

IN ZÜRICH

Eintritt Fr. 1

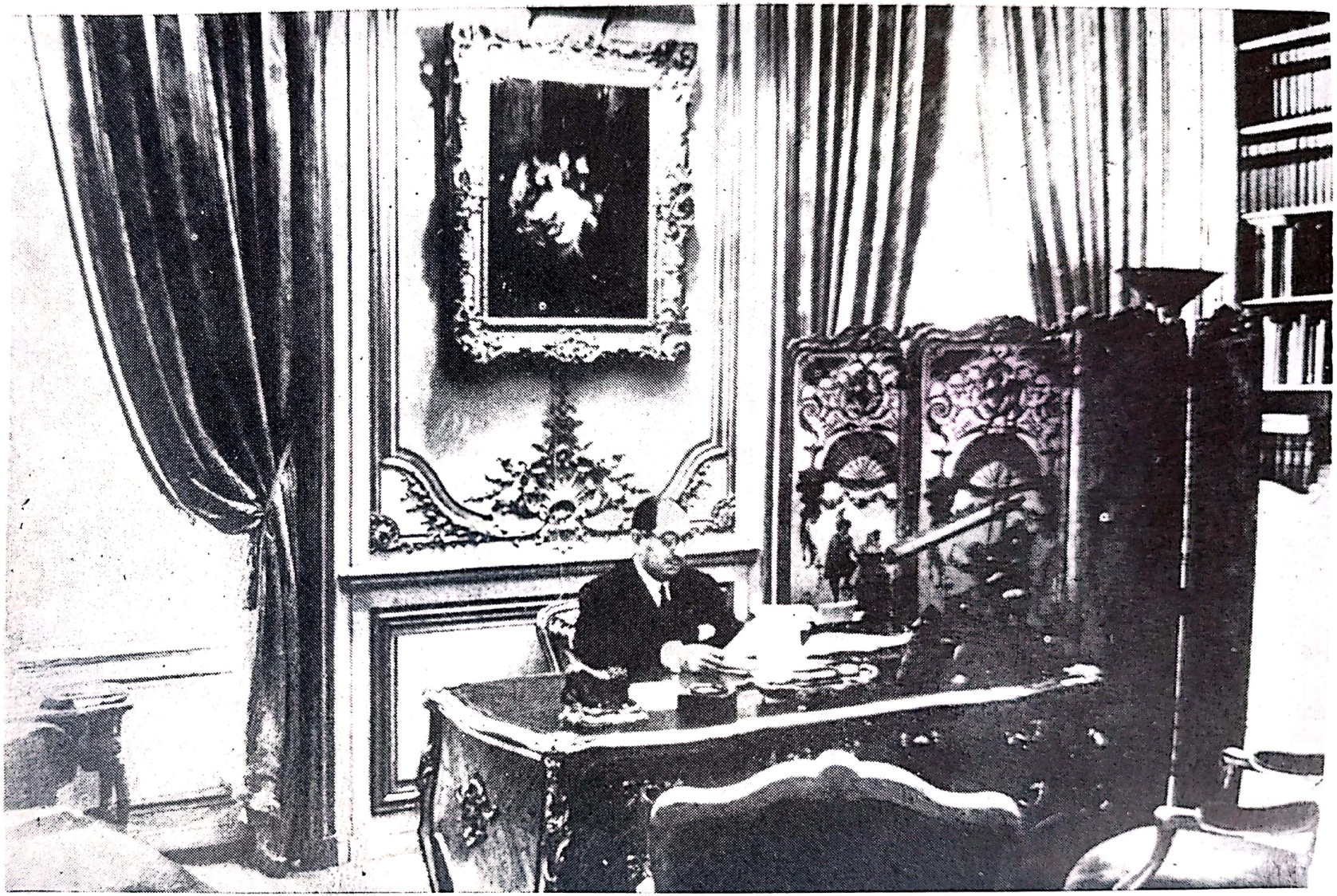
IN LUZERN

Eintritt Fr. 1

AUKTION IN LUZERN

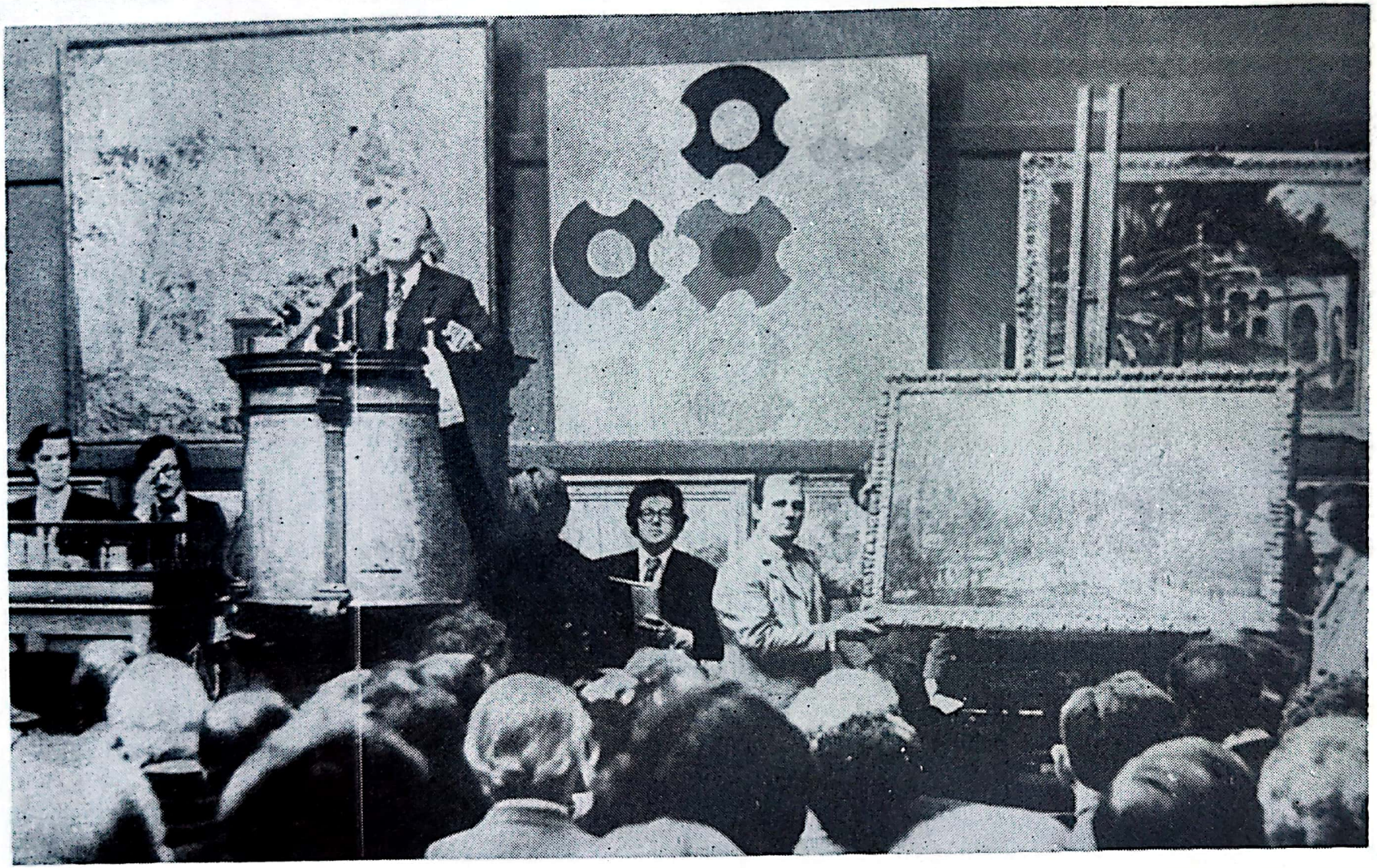
Pagina de titlu a catalogului licitației „artei degenerate" făcută din ordinul lui Hitler, în 1939.

Scanned with OKEN Scanner



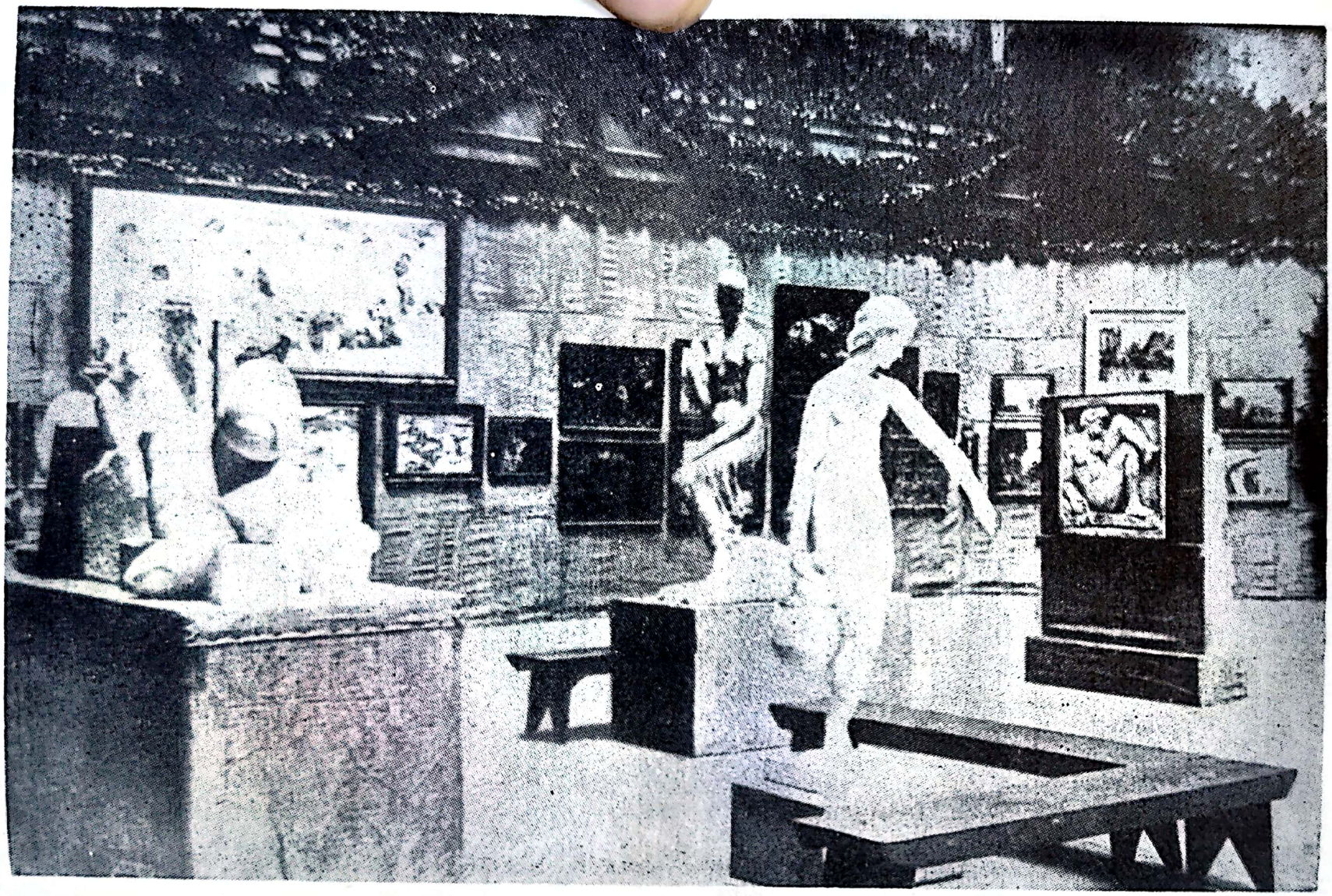
Georges Wildenstein (1892—1963) în biroul său din rue La Boétie.

Scanned with OKEN Scanner



O mare licitație la Sotheby în 1971. La pupitru, Peter Wilson, directorul firmei. Se prezintă un Renoir — *Champs-Elysées în timpul Expoziției* (1867), care s-a adjudecat la 290 000 de lire. Pe perete, tablourile licitației viitoare.

Scanned with OKEN Scanner

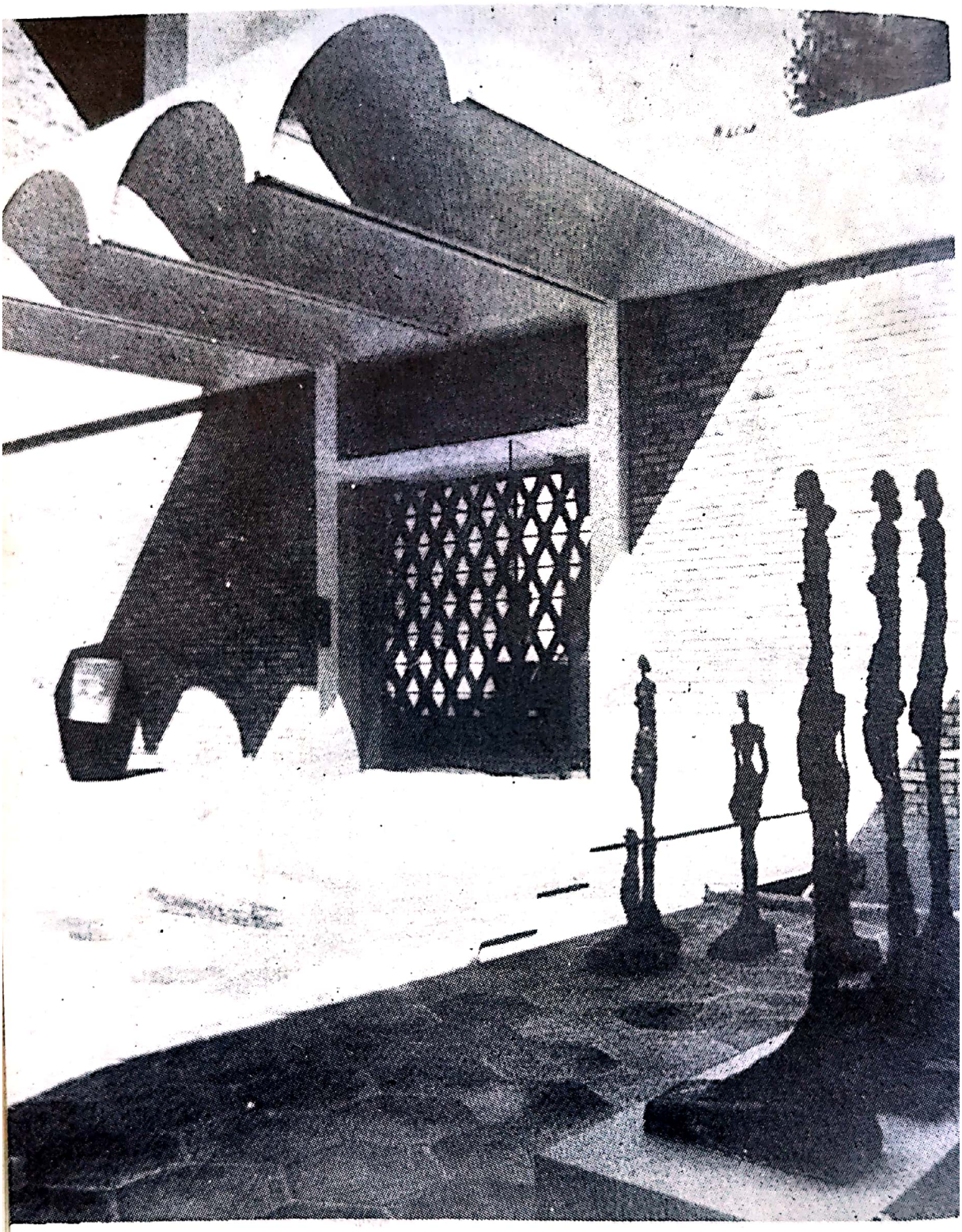


Un colț al faimoasei Armory Show. În prim plan *Domnișoara Pogany* de Brâncuși; în spate o sculptură de Lehmbruck; pe perete, un mare tablou de Maurice Denis.

Scanned with OKEN Scanner

Daniel-Henry Kahnweiler la Picasso, la Cannes, în 1957.

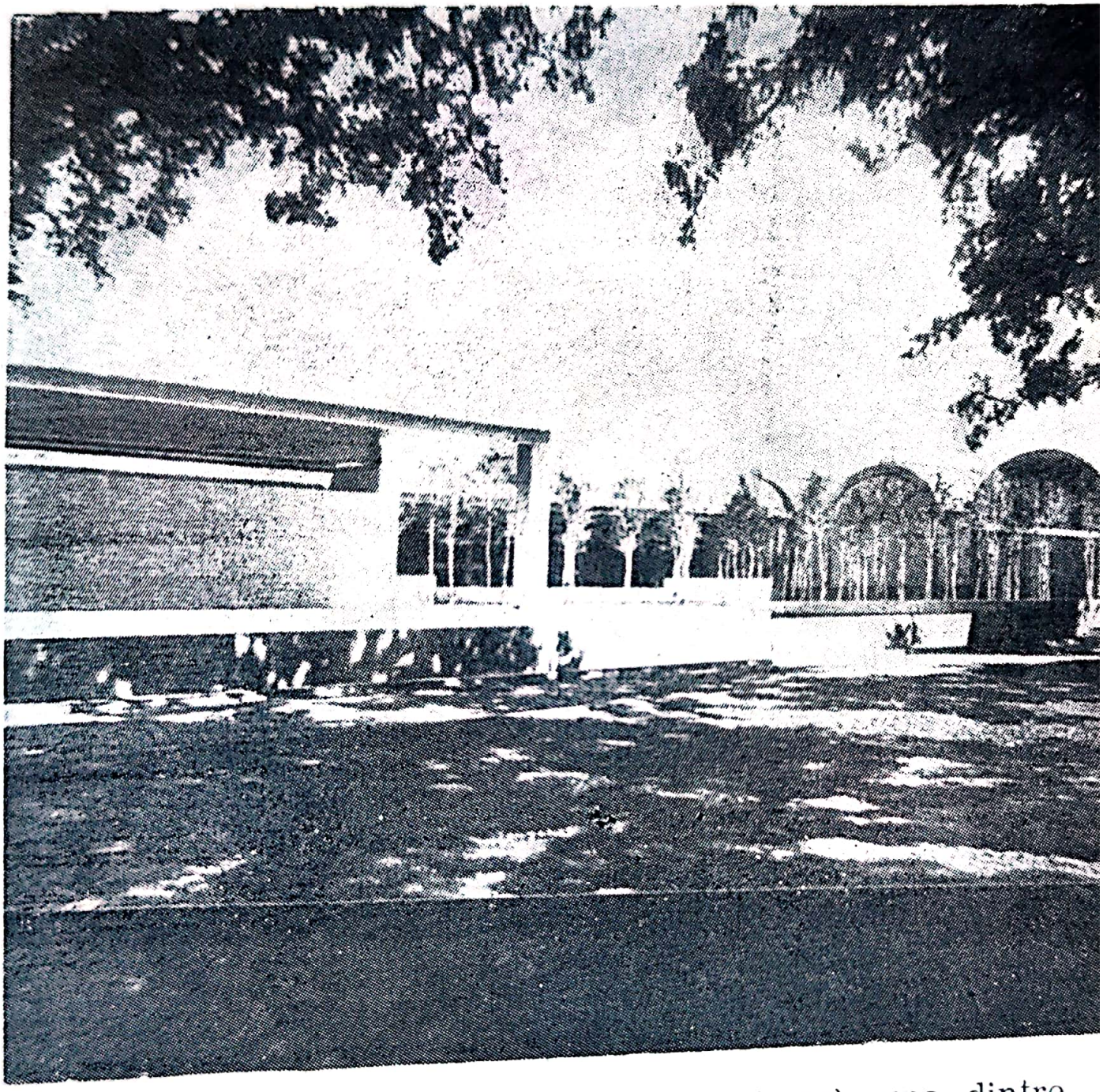
Scanned with OKEN Scanner



Fundația Maeght la Saint-Paul-de-Vence: alinierea bronzurilor lui Giacometti în fața clădirii de José Luis Sert.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



Kimbel Art Museum din Fort Worth (Texas), una dintre ultimele opere ale celebrului arhitect Louis Khan.

Prințul și prințesa de Monaco, baronul de Rédé și baroana Guy de Rothschild în jurul lui Peter Wilson la expoziția ce a precedat licitația organizată de firma Sotheby la Monte-Carlo.

Scanned with OKEN Scanner

altă pictură pe lemn de aceleaşi dimensiuni, ajunge la suma de 72 000 de guinee, preţul unui impresionist de mare calibru. Acest portret de cal reprezintă, ce-i drept, un descendent încă apropiat de armăsarii arabi importaţi pe vremea familiei Stuart şi de la care a pornit acel *Studd Book* britanic. În martie 1970, mare tărăboi: *Un ghepard şi doi hinduşi* (180×71 cm) s-a cumpărat la Sotheby cu 220 000 de lire pentru muzeul din Manchester. Acest tablou de foarte mari dimensiuni (180×271 cm), şi extrem de frumos, reprezintă alături de însoţitorii hinduşi unul din cei doi „tigri" (încă nu se făcea deosebirea) trimişi lui George al III-lea de un înalt funcţionar de la Compagnie des Indes. De fapt, nici un document nu confirmă acest dar atestat de o lungă tradiţie de familie. În schimb, avem toate motivele să credem că tabloul aminteşte o încercare făcută, în 1766, de către ducele de Cumberland în parcul din Windsor ca să încerce capacităţile cinegetice ale animalului. Acesta, ridiculizat de un cerb, s-a răzbunat pe o turmă de ciute. Fapt e că adjudecarea a fost una dintre cele mai ridicate ale anului. Moneda engleză s-a devalorizat considerabil de atunci încoace, dar cele 170 000 de lire plătite la sfîrşitul lunii aprilie 1976, pentru *Etalon, mînji şi iepe tinere* (201×302 cm), ne demonstrează că pictorul e de acum încolo un obişnuit al preţurilor mari, cu atît mai mult cu cît la această sumă se adaugă cei 10% drepturi de adjudecări ce se reţin de doi ani de către Sotheby şi Christie. Mai exista o umbră: se păstrase convingerea, prin tradiţie, că acei cai reprezentaţi aparţineau ducelui de Grafton ai căror descendenţi păstraseră foarte multă vreme tabloul. Or, nişte lucrări recente nu mai permit să se confirme cu siguranţă că acei pur sînge erau într-adevăr ai ducelui.

În ciuda unor lacune atît de enervante ale cercetării, mai sînt încă destui englezi bogaţi amatori de *„sporting pictures"** şi americani anglomani care să asigure un comerţ important şedin-

* Picturi sportive (în engleză în original).

Scanned with OKEN Scanner

ţelor de antrenament hipic, acelui *mail coach**, unor impecabili jucători de cricket şi campionilor de golf de acum un secol. Picturile lui Ben Marshall, James Seymour, John Ferneley, John Frederick Herring, şi multor altora se plătesc curent între cincizeci şi o sută de mii de dolari. Uneori e şi mai grozav: un Ben Marshall, *Portretul lui Alexandre Le Pelletier de Molimède* — cu cai, rîndaş şi cîini (1808 — 107×136,5 cm), a fost adjudecat la 58 000 de lire la Sotheby la sfîrşitul anului 1968. La aceaşi licitaţie, *Împărţirea vînatului la Ashdown Park* de James Seymour (1743 — 180,5×239 cm) a dobîndit acelaşi preţ, adică la cursul acelui moment 140 000 de dolari.

Nişte pictori mai direct legaţi de istoria artei, dar al căror nume nu stîrnesc încă nici un ecou la marele public, ating cifre comparabile cu cele ale impresioniştilor de bună calitate. În 1965, un Orazio Gentileschi, *Loth şi fiicele sale* (154×190 cm), atribuit lui Canlassi pe cînd făcea parte din colecţia ducelui de Orléans de la Palais-Royal, apoi lui Caravaggio, apoi lui Velázquez, s-a vîndut cu 40 000 de lire. În anul următor, *Artele triumfînd asupra sălbăticiei* (140×126 cm), un proiect de tavan al lui Carlo Carlone, un milanez obscur care şi-a continuat cariera în Germania şi Austria, a atins cifra de 35 000 de guinee la Christie, adică mai mult de 100 000 de dolari. A fost cumpărat de Julius Weitzner, un american stabilit de multă vreme în Anglia şi care a realizat, cam peste tot, unele din cele mai mari lovituri ale sale din ultimii douăzeci de ani. Pînă cînd vom povesti cîteva, să menţionăm numai că în cazul de faţă era vorba pentru el mai ales de a avea ultimul cuvînt împotriva colegilor hotărîţi să-l facă să plătească mult. Cum se întîmplă cu intrigile serioase de prin sălile de licitaţii de care profită uneori cei care vînd. Peste cîteva luni, *Alegoria sculpturii* (48×68,5 cm) nu depăşeşte 3 800 de guinee.

Stagiunea 1963—1964 este aceea a lui Nicolas de Largillière, pictorul ale cărui opere, mai mult

* Diligenţă (în engleză în original).

Scanned with OKEN Scanner

sau mai puţin însemnate, se vînd la preţuri mediocre ca piese decorative. La Christie, se obţin 62 000 de guinee pentru *Portretul Elizabeth-ei Throckmorton în chip de călugăriţă* (85×65 cm), scos la licitaţie de un descendent (colateral) al acestei tinere şi emoţionante persoane. Şi mai groaznică: *Frumoasa strasborgheză* (146×104 cm) s-a adjudecat la Sotheby la 145 000 de lire. Cel care o cumpără e Hans Haug, aceasta fiind ultima lui achiziţie pentru muzeul său. Cu puţin timp înainte de război nu-l putuse dobîndi deoarece îi lipsiseră cele cîteva mii de franci necesari. De data asta, municipalitatea (muzeul din Strasbourg nu depinde direct de Musées nationaux) şi nişte particulari fac ceea ce trebuie pentru a nu scăpa unul dintre cele mai atrăgătoare tablouri din primii ani ai secolului XVIII.

Michel Sweerts, un intrigant şi neînsemnat pictor olandez din sceolul XVII, nu e încă cunoscut decît de un public bine informat. Acum vreo cincisprezece ani, preţurile lui erau neînsemnate. În 1966, se vinde cu mai mult de 20 000 de lire un tablou bun de el şi, după trei ani, acest preţ e confirmat de cele 21 000 de guinee obţinute la Christie pentru un *Cap de fată* (51,5×58 cm), un subiect puţin obişnuit la acest pictor care pare a se fi interesat mai ales de băieţi. După aceea, s-au plătit preţuri mai mari în tranzacţiile particulare.

În 1970, o foarte frumoasă natură moartă de Louise Moillon s-a adjudecat la 30 000 de lire. Am participat activ sau am fost martor la vînzările particulare de atunci încoace, în cursul cărora unele din operele ei, ca şi cele ale lui Linard sau Stoskopff, şi-au schimbat proprietarul la preţuri mult mai mari. Nimic mai normal căci, la sfîrşitul anului 1973, un panou (28×41 cm) de Louise Moillon se vînduse cu 120 000 dolari la Parke-Bernet din New York. Reprezentînd nişte fructe, nu era nici de prea bună calitate nici în prea bună stare. Cu cîteva zile mai înainte, la Londra, *Interiorul unui amator de artă* (22×25 cm), de neînsemnatul pictor olandez Jan Siberechts, a atins cifra de 66 000 de lire.

Scanned with OKEN Scanner

Pictorii romantici germani, care multă vreme n-au avut decît un renume local, iau parte la creşterea reputaţiei lor internaţionale subliniată de preţurile ridicate. În mai 1973, pe *Dimineaţă de Paşti* (44,4×35,6 cm), de Caspar-David Friedrich, s-au plătit 55 000 de guinee la Christie. După aceea, directorii Muzeului Luvru au putut aranja să intre în muzeu una din operele acestui pictor rar. L-ar fi plătit scump.

Apariţia numelor noi în sferele înalte ale comerţului, unde nu figurau mai înainte, nu se datorează numai faptului că operele marilor maeştri devin tot mai rare. Considerabila muncă de cercetare în domeniul istoriei artei de vreo cincizeci de ani încoace a dat roade incontestabil. Importanţa relativă a actorilor pe scena artistică a cutărei sau cutărei epoci e luată în consideraţie mai judicios, ceea ce contribuie la scăderea cultului pentru unele nume mari. Se manifestă o mai riguroasă exigenţă cu privire la calitatea operei, la autenticitatea ei, considerată independent de o atribuire mai mult sau mai puţin glorioasă. În 1969, Norton Simon a cumpărat de la Christie *Fuga în Egipt* de Jacopo Bassano (119×198 cm) cu 173 000 de lire. Milionarii de odinioară nu s-ar fi gîndit niciodată să plătească o asemenea sumă pentru o operă a acestui pictor. Dar aceasta e una dintre cele mai frumoase din cîte cunosc de el, şi chiar sub stratul de verni vechi, cu care e acoperită, s-ar afla uşor tuşa viguroasă şi vioiciunea culorilor, căci era păstrată într-o excelentă formă.

FERICIREA PRIN STATISTICI

Firește că e vorba aici de o tendinţă specială a vremii noastre, dar în timpul ultimilor doisprezece ani de energie ieftină toate curbele sînt ascendente. E vremea statisticilor, a analizelor prolixe, a studiilor în presa financiară. Dacă citeşti una e ca şi cînd le-ai citi pe toate. Cele mai „serioase“ semnalează, în trecere, că a compara preţurile a două opere de Manet sau două mobile de

Boulle n-are nici un sens dacă operele nu sînt de aceeaşi importanţă, nici de aceeaşi calitate. Citit repede, uitat repede. Beţia provocată de creşterea cifrelor şi a procentelor măturã totul. Încă atunci cînd soţii Wrightsman cumpăraseră pictura de Vermeer, se stabilise că aceasta constituia una din suprafeţele plane cele mai scumpe din lume, 1 252 dolari şchioapa pătrată (6 cm², 454) faţă de numai 2,10 dolari pentru aceeaşi măsură din terenurile cele mai scumpe din New York, cel pe care se înalţă imobilul băncii Morgan. Calculul fusese făcut pentru revista financiară *Fortune*, un exemplu perfect al acelor comparaţii aberante la care dau loc prea adesea studiile asupra preţurilor operelor de artă[5]. *Sfîntul Gheorghe cu balaurul*, un panou minuscul (14×10 cm) atribuit lui Van Eyck, a intrat acum zece ani la National Gallery din Washington pentru 650 000 de dolari. El ar fi putut fi subiectul unei comparaţii şi mai interesante.

Dintr-un articol publicat de ziarul *Times* din Londra în 1968, reiese că Fantin-Latour a urcat cu 780% din 1950—52, Boudin cu 835%, Pissarro cu 845%, Monet cu 1 100, Sisley cu 1 150. Se explică în chip savant de ce Renoir n-a urcat decît cu 405%. Nişte studii analoage sînt consacrate picturii vechi, artelor Africii şi Oceaniei, sculpturii antice, cutiilor preţioase din secolul XVIII, „obiectelor de cult", desenelor vechi şi moderne, argintăriei, mobilelor. În aceste domenii, în altele mai mult sau mai puţin tradiţionale, ce merg de la gravură la automobilele de odinioară (superbele Rolls *Roi des Belges*, din 1912 etc.), realitatea e atît de încurajatoare încît se confundă cu ireversibilitatea preţurilor.

Această creştere ascendentă demnă de Cap Canaveral, succesiunea rapidă a vînzărilor cu beneficiu pe care-o permite, atmosfera de succes, de prestigiu, întreţinută de cronicile romanţate ale mijloacelor mass media, constituie un magnet a cărui folosire savantă atrage neîncetat noi veniţi. Unii se bucură de plăcuta înfiorare provocată de unele „descoperiri" bănoase în domenii „inedite" ale artei, alţii stabilesc recorduri, curînd depăşite,

Scanned with OKEN Scanner

cumpărînd niște imense și imposibil de băut sticle de șampanie Laffitte sau Margaux de pe vremea anilor de glorie.

Ca și în unele jocuri de societate, cel care pierde păstrează un amanet. Ce-l interesează pe Durand o creștere de 1 150% în douăzeci de ani, dacă el a cumpărat acel Sisley la cursul cel mai ridicat, chiar înainte de intervenția emirilor în înalta strategie economică. Dar nu numai amatorii s-au lăsat păcăliți. În primăvara anului 1974, acționam ca intermediar între un colecționar dispus să se despartă de o foarte importantă sculptură contemporană și unul din confrații mei. Cel care deținea opera cerea pe ea un preț într-adevăr stupefiant. Negocierile au durat o săptămînă. De două-trei ori pe zi, transmiteam cîte o ofertă de fiecare dată mai ridicată. Răspunsul era tot negativ. În cele din urmă, negustorul a acceptat prețul cerut. În momentul în care scriu, mai are încă piesa. Cînd o s-o vîndă, modificările monetare, procentele ridicate vor scădea cu mult un beneficiu prin forța împrejurărilor mediocru din cauza prețului de achiziție.

Dinamicul negustor în cauză are bani la ciorap — mulțumesc. Mica lui aventură ne arată că nici o statistică din lume, nici un studiu în cifre nu ține cont vreodată de accidentele de pe parcurs.

După un scurt moment de zăpăceală, „specialiștii" s-au pus din nou pe treabă pentru a demonstra, cu ajutorul cifrelor, că operele de artă au fost printre valorile cele mai rezistente ale crizei din ultimii ani. Putem accepta spusele lor numai în cazuri favorabile. Totuși vînzarea în pierdere a fost reală și importantă, începînd din stagiunea 1973—74 și cumpărătorii s-au arătat mai selectivi decît înainte. Dar nu aceasta e adevărata problemă. Ea constă din aflarea dacă recesiunea economică va fi modificat în mod durabil comportarea cumpărătorilor, dacă aceștia se vor feri de cutare sau cutare compartiment al comerțului și mai ales dacă marea foame întinsă neîncetat spre domeniile noi de vreo douăzeci de ani încoace va fi aceeași ca și cînd nimic nu s-ar

Scanned with OKEN Scanner

fi întîmplat. Nu avansăm deloc dacă prezicem următoarele: o serioasă reluare generală a afacerilor, mai ales însoţită de inflaţie, va şterge după o vreme amintirile neplăcute şi, cu preţul cîtorva ajustări, comerţul de artă va merge înainte.

Într-adevăr, extraordinara creştere, survenită de îndată ce lumea şi-a regăsit echilibrul după cel de-al doilea război mondial, ţine de nişte cauze susceptibile de-a acţiona din nou în timp de prosperitate. Pe de o parte, rărirea pieselor importante se datorează, printre altele, achiziţiilor muzeelor, mai numeroase şi mai bine înzestrate decît odinioară. Aceste instituţii au adesea unele dificultăţi cauzate de cheltuielile prea ridicate. Ele sînt totuşi în măsură să consacre achiziţiilor sume considerabile datorită unor subvenţii publice sau particulare conform cu statutele şi sistemele în vigoare din ţările respective. De vreo zece ani muzeele franceze dispun de nişte mijloace ce le permit să-şi înfrunte rivalii. Ca să rămînem în domeniul picturii, o instituţie nu prea importantă ca muzeul de la Bremen, din R. F. Germania, a cumpărat în 1971 opere de Simon Vouet, de Jean-Baptiste Regnault, Jules Dupré, Emile Bernard, André Masson. În acelaşi an, o pictură a manierismului german Mathias Stomer a intrat la National Gallery din Melbourne o dată cu un Vasarely. Vedem cum aceste instituţii atît de depărtate una de cealaltă au comun un foarte mare eclectism.

Astfel, în colţurile cele mai îndepărtate ale globului, un număr tot mai mare de opere de artă sînt retrase din circuitul comercial. Definitiv? N-am putea jura din pricina atitudinii conducătorilor unor muzee americane care, neţinînd cont de rolul de conservatori, se despart de piese aflate în păstrarea lor în nişte condiţii care au dat uneori loc la nişte controverse asupra cărora vom reveni.

Pe de altă parte, cumpărătorii particulari, într-un număr ce creşte regulat pînă la criză, sînt mai lacomi ca niciodată. Firește că e nevoie de circumstanţe economice favorabile pentru ca ei

Scanned with OKEN Scanner

să-şi exercite lăcomia, dar nevoia de-a poseda opere de artă, deşi corespunde aceloraşi motive ca şi odinioară, a dobîndit o nouă virulenţă. Totul se întîmplă ca şi cînd achiziţia operelor de artă (sau de „non artă") ar fi una din cele mai sigure maniere de a lupta împotriva sentimentului de nesiguranţă şi de plictiseală ce copleşesc societăţile industriale avansate.

APARIŢIA BANCHERILOR

A mai intervenit un fapt a cărui adevărată importanţă nu poate fi încă apreciată la justa ei valoare, dar care ar putea atrage tot mai multe capitaluri spre comerţul de artă: apariţia „fondurilor de investiţii" la bănci. Este fără îndoială cea mai importantă consecinţă a curbelor şi statisticilor atît de difuzate de vreo cincisprezece ani. Nici un financiar nu poate rămîne insensibil la un procent ce se ridică pînă la 1 150%. Prin urmare, unora trebuia să le vină ideea că, dacă cumpărau „bine" nişte tablouri şi opere de artă, era destul să aştepţi ca să vezi cum creşte profitul. Ceea ce însemna să uiţi că banii astfel investiţi nu aduc vreun profit mai înainte ca opera de artă achiziţionată să fie vîndută din nou. Financiarilor nu le plac banii ce nu aduc beneficii, la intervale regulate, sub forma unor dobînzi. Deci fondurile de investiţii au ajuns repede nişte organisme ce-i finanţau pe negustori, acţionînd astfel prin împrumuturi directe, zălog fiind nişte opere de artă, şi plătindu-se dobînzi pînă la fiecare vînzare ale cărei beneficii sînt repartizate în proporţiile convenite în prealabil. Ei acţionează frecvent şi prin cumpărarea împreună cu un negustor sau cu un grup de negustori. E cazul, de pildă, al fondului „Artemis" constituit, cu cîţiva ani înainte, de banca Lambert din Bruxelles. După o perioadă de tatonări, fondul a fost îndreptat spre acest mod. Un grup de negustori din diferite locuri, ca Heinz Berggruen la Paris şi Eugene V. Thaw la New York, fac pe vînzătorii unor

Scanned with OKEN Scanner

piese adesea fiind parţial şi proprietarii lor. Sîntem departe de neîncrederea unui Jacques Seligmann şi a lui Kahnweiler.

A fost constituit, cu cîţiva ani înainte, un alt fond — „Modarco" — de către filiala din Geneva a Băncii de la Paris şi din Ţările de Jos. Investiţiile îndreptate spre arta modernă au fost adesea făcute la licitaţii, operele unor artişti consacraţi, precum Braque, Picasso, Gris, Chagall, au fost achiziţionate la nişte preţuri „ridicate". Cîţiva suprarealişti li s-au alăturat, în momentele cele mai fericite ale gloriei financiare ale acestei şcoli, de pildă un frumos Magritte plătit cu 137 000 de dolari la New York în 1972. Tot pentru acest fond s-au cumpărat nişte opere ale unor rude sărace ale cubismului, ca Metzinger şi Survage. În sfîrşit, făcînd o dată cu alţi investitori un pariu asupra lui André Masson, animatorii de la Modarco au consacrat sume importante editării anumitor „litografii", în special un pat de Max Ernst, acest mare artist care n-a ştiut, în ultimii săi ani de viaţă, să se blindeze împotriva nerușinatei exploatări a operei sale. Oricum ar fi, dacă bancherii, depăşind decepţiile datorate crizei (sau erorilor de la început), rămîn în cursă, banii clientelei lor injectaţi prin acest intermediar vor juca un rol important de stimulare a comerţului.

Avînd numai grija randamentului financiar, responsabilii fondurilor investesc în pictură ca şi în obiecte vechi şi mobile. Astfel, la expoziţia prezentată la Washington apoi la Paris cu ocazia bicentenarului Statelor Unite, s-au putut vedea cîteva piese de mobile franceze din secolul XVIII cu tapiserii de Beauvais reprezentînd nişte alegorii ale Americii. Erau împrumutate de Artemis. Căci dacă au dispărut majoritatea locuinţelor gigantice ale miliardarilor, mai sînt încă destule saloane şi budoare în case adaptate la condiţiile de azi, pentru ca foarte numeroşi cumpărători particulari să poată rivaliza cu muzeele în materie de birouri plate şi de birouri mici din secolul XVIII.

Scanned with OKEN Scanner

3.

MOBILELE DIN SECOLUL XVIII

Nu există un alt sector al comerţului în care gusturile să fi evoluat atît de puţin, de mai bine de-un secol, ca cel al mobilierului. Bahuturile din Renaştere sau din „Haute Epoque" nu mai sînt apreciate ca pe vremea lui Spitzer, dar chiar şi atunci mobilele franceze din secolul XVIII erau tot atît de căutate ca şi astăzi. Cînd răsfoim catalogul memorabilei licitaţii Doucet, constatăm că operele mai puţin importante ale picturii Secolului luminilor au pierdut o mare parte din prestigiul ce-l deţineau înainte de cel dintîi război mondial. Mobilele, în schimb, n-au încetat niciodată să stimuleze imaginaţia şi constituie un simbol al reuşitei sociale tot atît de eficace pentru un croitor de azi cum au fost şi pentru Doucet, marele croitor de alaltăieri. E uimitor să constaţi în ce mod comerţul cu mobile din secolul XVIII rămîne activ în ciuda evoluţiei ce ajunsese de multă vreme să facă din pictură domeniul privilegiat al maniei de a colecţiona.

Această evoluţie şi-a făcut simţite efectele mai ales în America. Familiile Frick, Blumenthal, Huntington, majoritatea clienţilor lui Duveen, doreau să reconstituie nişte locuinţe princiare. Pentru asta — fără a renunţa la tablouri — aveau nevoie de mobile de provenienţă augustă precum biroul sau secreterul, nu *ştampilate* dar

Scanned with OKEN Scanner

într-adevăr *semnate* de Riesener şi care, după ce fuseseră ale Mariei Antoaneta, se află astăzi la Frick Collection. Acum, posedarea a numeroase picturi vechi sau moderne, valorînd fiecare mai multe sute de mii de dolari, nu implică neapărat şi dorinţa de a poseda şi mobile sau obiecte frumoase. Aşa se petrec lucrurile ca şi cînd aprecierea produselor unui artizanat superior n-ar fi la îndemîna unor persoane cu totul supuse exigenţelor unei civilizaţii mecanice. Mai sînt încă cîteva locuinţe în care nişte tablouri şi desene, într-adevăr admirabile, fac parte dintr-un ansamblu alcătuit cu grijă: de pildă, la Philadelphia, locuinţa lui Henry Mc Ilhenny, care a fost multă vreme conservatorul secţiei de Arte decorative a muzeului. Dar e semnificativ faptul că o casă ca aceea a lui Paul Mellon de la New York, luxoasă, fermecătoare, şi cu tablouri admirabil alese, nu conţine nici o mobilă demnă de apartamentele de pe avenue Foch sau avenue Henri-Martin.

Sînt multiple motivele ce explică acest lucru. Mai întîi fenomenul sacralizării, atît de sensibil în materie de artă plastică, nu se referă la mobile şi obiecte. Ce nevoie mai ai atunci să dobîndeşti cunoştinţele, chiar superficiale, ce-ţi permit să nu te rătăceşti într-un domeniu foarte complex de fapt. Să fii în stare să reţii numele nenumăraţilor ebenişti, să distingi lemnul de tulipier de cel de trandafir, lacul de marchetărie, să apreciezi ornamentele de bronz, să numeşti autorii, să nu confunzi un secrétaire *en tombeau** cu unul *à abattant**, toate acestea cer oarecare eforturi. Efort ce pare, în general, cu atît mai puţin necesar cu cît, agăţînd pe perete un Gauguin sau un Renoir, uşor de identificat de către vizitatori, treci repede (nu din punct de vedere financiar!) drept o persoană cu discernămînt şi cu gust. Astfel, renun-

---

* Măsuţă mică de scris (apărută în secolul XVIII), a cărei suprafaţă se măreşte prin deschiderea acelui mic scrin ce se află deasupra, curbat, a aşa-numitului *secrétaire en tombeau;* modelul, numit *à abbatant,* e ca un mic bufet — plasat pe un scrin — a cărui uşă rabatabilă formează masa de scris. (N. Tr.)

Scanned with OKEN Scanner

ţînd o dată pentru totdeauna la a mai recunoaşte un stil, mulţi se mulţumesc cu ironia: *„Just an other Louis"**. Mai intervin şi unele consideraţii practice, în climatul american alternîndu-se extremele de căldură cu cele ale frigului, ale uscăciunii cu cele ale umidităţii, dăunătoare mobilelor vechi, ca şi încălzirea excesivă a apartamentelor. Cu toate aparatele de prevenire a umezelii sau uscăciunii, bucăţile de marchetărie sar, lemnul crapă şi apar restaurările.

Şi alţi factori au intervenit în ţara aceea în care, trebuie să subliniem, au intrat foarte curînd nişte frumoase mobile franceze. Tinerele State Unite constituiau o republică patriciană. Unii din cei mai bogaţi şi mai eminenţi cetăţeni importau mobile care să se potrivească locuinţelor frumoase (adesea „în manieră franceză"), pe care şi le construiseră. Ambasador la Paris, Gouverneur Morris a ales în 1970 pentru Washington un ansamblu important în special de la manufacturile ducelui de Angoulême. Atunci cînd au început licitaţiile mobilierului regal, a cumpărat mai multe piese importante şi le-a luat cu el în Lumea nouă. Dinspre partea sa, Thomas Jefferson cumpărase multe mobile la Paris pe cînd reprezenta acolo ţara lui, între 1784 şi 1789. Trimise în America, cînd a fost promovat secretar de stat, mobilele au fost vîndute la licitaţii după moartea sa. Cu excepţia cîtorva piese, n-a rămas nimic care să-ţi permită astăzi să-ţi dai seama de gustul unuia dintre cei mai eminenţi oameni ai tinerei republici.

Există la Boston (Museum of Fine Arts) foarte frumoase lucruri lăsate prin testament de către descendenţii colonelului James Swan. De origine scoţiană, după ce mărise considerabil averea soţiei sale, fiica unui bogat armator din Boston, pierzînd-o apoi în mare parte, s-a dus în Franţa în ajunul Revoluţiei, unde şi-a făcut relaţii utile în lumea afacerilor. În 1793, a reuşit să fie numit —

---

* Încă un Ludovic, în engleză în original. Aluzie la stilurile Ludovic al XIV-lea, Ludovic al XV-lea etc. (N. Tr.)

Scanned with OKEN Scanner

în asociaţie cu unul din compatrioţii săi de origine elveţiană — agentul pentru Statele Unite al Comisiei de Subzistenţă al Convenţiei. Din Philadelphia, unde se stabiliseră, cei doi parteneri au trimis regulat corăbii cu grîu, cu legume uscate, cu praf de puşcă şi cu lemn pentru nave. Ca şi furnizorii din Europa, ultimul lucru pe care-l doreau ca plată erau hîrtiile-monede ce se devalorizau neîncetat ale Adunării, apoi ale Directoratului. La fel ca agenţii din Hamburg şi alte locuri, americanii au primit, drept plată pentru mărfurile furnizate, vinuri, ţesături, mobile şi „obiecte de lux" sechestrate din locuinţele aristocraţilor şi regilor. În 1795, ziarele din Noua Anglie, ca *Boston Enquirer*, erau pline de pagini intercalate cu anunţuri ce propuneau mobile franţuzeşti. Probabil că numeroase locuinţe din regiune primiseră din acestea. Cea pe care şi-o construise Swan în Massachusetts, poate imitînd acel Hôtel Salm (astăzi palatul Legiunii de onoare), era mobilată şi împodobită în chip măreţ, mărturie fiind nişte grătare de sobă din cea dintîi manieră a lui Thomire, o consolă în stilul lui Weisweiller şi o suită minunată de jilţuri cu tîmplăria de Séné. Acestea sînt piesele care, pe lîngă altele, au fost lăsate muzeului din Boston de către descendenţii colonelului, scăpînd de dispersarea la care se procedase încet-încet după moartea doamnei Swan din 1826.

Dacă Preoţii Fondatori, succesorii lor imediaţi şi cei dintîi milionari nu l-au imitat pe Gouverneur (un prenume, nu un titlu) Morris, aceasta s-a întîmplat fiindcă nişte mobile sau obiecte ce erau martori ai unui lux considerat decadent şocau tradiţia puritană. La sfîrşitul secolului, pe cînd erau în vogă căsătoriile aristocratice, s-a manifestat gustul pentru mobilele „regale". S-a ajuns la cele mai mari preţuri ale epocii (mult superioare faţă de cele de azi), atunci cînd familia Rothschild s-a aflat în competiţie cu multimilionarii din New York şi cu cei din Newport.

Lucrurile s-au mai schimbat între timp pentru motivele pe care tocmai le-am menţionat, la care mai trebuie să adăugăm dispariţia aproape totală

Scanned with OKEN Scanner

a personalului de serviciu calificat. Dar există şi o cauză mai fundamentală. Mari constructori, americanii au creat (graţie unor aporturi exterioare şi în ciuda numeroaselor dungi) o arhitectură modernă demnă de acest nume. S-a terminat cu pastişele lui Gabriel, cu muzeele şi clădirile publice cu frontoane pseudogreceşti. Frumoasele spaţii interioare concepute de Paul Rudolph, Louis Kahn, Philip Johnson şi emulii lor au generat un stil de viaţă care nu mai are ce face cu paturile *à la polonaise** şi cu birourile mici. Atemporalitatea picturii sau sculpturii — reală sau stabilită ca principiu — îi permite să figureze în locuri unde prezenţa obiectelor uzuale din secolul XVIII, oricît ar fi ele de frumoase, ar şoca. În camera cea mare din casa construită acum vreo treizeci de ani în Connecticut, şi care a făcut vîlvă, Philip Johnson a aşezat pe un şevalet un peisaj de Poussin fals dar seducător. El nu s-ar gîndi să ţină acolo nişte răcitoare de Canabas sau un secreter de Riesener, deşi sînt dintr-un material atît de simplu şi cu linii atît de pure.

GUSTUL WRIGHTSMAN

Dar vitalitatea Americii generează astăzi, aşa cum genera ieri, nenumărate contradicţii. Au apărut noi colecţionari de mobile franţuzeşti ale secolului XVIII, ca familia Lipski, acei soţi din New York care cumpăraseră unele piese bune ivite pe piaţă de vreo douăzeci de ani. În acelaşi interval de timp, soţii Wrightsman au alcătuit o colecţie ce rivalizează cu cele mai frumoase ansambluri europene. După Sir Francis Watson, care i-a redactat catalogul[6], mobilele din secolul XVIII reprezintă, ca număr, cam două treimi din Wallace Collection al cărui director a fost multă vreme. Tablourile lor, al căror nivel îl cunoaştem, nu sînt, în schimb, prea numeroase. Afară de Vermeer, de La

---

* Pat din secolul al XVIII-lea cu baldachin şi perdele. (N. Tr.)

Scanned with OKEN Scanner

Tour şi de Goya, mai au un El Greco, un Gérard David, patru magnifice picturi de Canaletto, *Întîlnirea lui Antoniu cu Cleopatra* de Gian Battista Tiepolo, cumpărată de mine, acum vreo zece ani, de la un membru al familiei Rotschild, şi care le-a fost vîndută la puţin timp după aceea de către un confrate american căruia îi cedasem jumătate. Mai au şi *Il Burcello*, un Gian Domenico încîntător, rămas multă vreme în Spania şi vîndut de firma Knoedler, un Renoir îngrozitor de senzual, *Fata cu pisica*, şi nimic altceva decît un Monet, care nu face parte dintre acele opere ale pictorului pe care le prefer eu.

Cine sînt deci aceşti soţi Wrightsman despre care abia mai e nevoie să spunem că-s foarte bogaţi? Averea lor nu e moştenită, Charles Wrightsman s-a interesat totdeauna de geologie şi mai ales de folosirea acestei ştiinţe ce-ţi permite să descoperi zăcămintele de petrol. Şi a găsit petrol în Texas, ca pentru a dezminţi dinainte ideea răspîndită în Franţa de Peyrefitte şi de televiziune că toţi colecţionarii acestui stat sînt ca dl. Meadows şi se aprovizionează de la Legros. În copilărie fusese astmatic dar, necultivîndu-şi boala precum Proust (o pierdere pentru literatură?), a devenit un excelent jucător de polo şi a fost aviator în cel dintîi război mondial. Soţia lui s-a născut la Flint, în Michigan, un orăşel ce nu se distingea prin nimic de celelalte cîteva mii ce formau majoritatea liniştită. Ea şi-a petrecut copilăria la New York, apoi în California la Beverly Hills unde şi-a făcut studiile la un liceu local, un gen de stabiliment în care nu e interzis să ai rafinament şi distincţie de spirit dar în care aşa cum e cu hrana din hanurile spaniole, e mai bine să le aduci cu tine. Fapt e că aceste calităţi au ajutat-o mult la dezvoltarea sensibilităţii pe Jayne Wrightsman atunci cînd, după căsătoria ei din 1944, şi-a desăvîrşit educaţia artistică. Înzestrată cu un spirit sistematic şi avînd o excelentă memorie, a dobîndit competenţa unei adevărate specialiste.

O vreme, se spunea că nu se demola în Franţa nici o casă ce-avea parchete frumoase de Versailles

Scanned with OKEN Scanner

fără ca soţii Wrightsman să fie informaţi de vreunul din agenţii lor. Într-adevăr, au fost extrem de îndemînateci în realizarea proiectului lor, al cărui scop s-a definit foarte repede. Era vorba să adune cele mai frumoase piese ale unui artizanat superior preschimbate în opere de artă datorită perfecţiunii lor — pentru a le lăsa acelui Metropolitan Museum din New York, oraş în care ei posedă una din reşedinţele lor americane. Să menţionăm că au înzestrat şi universitatea din New York (N.Y.U.) cu fonduri importante destinate organizării unor conferinţe de către cei mai eminenţi reprezentanţi actuali ai istoriei artei. Au contribuit astfel la a face din acel „Art Institute" al universităţii unul din centrele mondiale ale acestei discipline. Prin activitatea lor de colecţionari asumîndu-şi acest scop, atins în chip strălucit, soţii Wrightsman, deşi manifestau gusturile lor personale, luau o hotărîre inteligentă în dublă calitate. Pe de o parte, îmbogăţeau pentru o vreme Muzeul Metropolitan cu un ansamblu unic în America, unde se află totuşi atîtea piese superbe dispersate pe la particulari şi prin instituţiile publice. Pe de altă parte, îşi asumau o sarcină ce putea fi dusă la bun sfîrşit cu preţul unor investiţii mai puţin importante decît cele necesare în domeniul picturii. Cei 350 000 de dolari plătiţi în 1955 pentru pictura lui Vermeer ni se par acum foarte puţini pentru acest tablou. Cu ei ar fi putut achiziţiona, acum douăzeci de ani, mai multe mobile regeşti. Dacă ţinem cont de eroziunea monetară, acest lucru e valabil şi acum. Prioritatea acordată tablourilor în calitatea lor de obiecte de rîvnit ni se pare normală şi e greu să-ţi aduci aminte că nu la fel se întîmpla şi la începutul secolului. Independent de acest lucru, mobilele şi celelalte producţii ale artei decorative sînt mult mai numeroase decît tablourile şi sculpturile originale. O imensă cantitate era acumulată în palatele, castelele şi reşedinţele Vechiului regim în care se schimba frecvent mobila după modă. Ca să nu mai pomenim nimic despre interminabila licitaţie, atît de des citată, cu conţinutul palatului

Scanned with OKEN Scanner

Versailles, să amintim numai că „micul" castel Bellevue, revenit fiicelor lui Ludovic al XV-lea după ce fusese al doamnei de Pompadour, a fost obiectul unei licitaţii ce-a durat aproape cinci luni.

Acum, preţurile de 100 000 de dolari sînt frecvente în cursul anului la licitaţii. Ba chiar mai mari. Astfel, în 1964, la Sotheby, s-au plătit 63 000 de lire (pe atunci 176 000 de dolari) pentru o comodă *„à vantaux"** de David Roëntgen. Are pecetea de la Versailles şi poate fi datată cu certitudine în 1773—74, căci e împodobită cu scenele Comediei italiene, în marchetărie, după desenele lui Jannarius Zick, care lucra pe atunci cu Roëntgen. Mai aproape de noi, s-a vîndut la Parke-Bernet, în 1971, o masă Ludovic al XV-lea cu marchetăria de acaju semnată J. F. OEben şi R. V. L. (C.) cu 400 000 de dolari. Tot în acel an, la Sotheby, pe un secreter *„à abattant"* din lac negru de Riesener s-au plătit 72 000 de lire (180 000 de dolari). Prima mobilă de acest gen făcută pentru doamna de Pompadour aparţinuse unei doamne Rockefeller. E unul din cele mai perfecte exemple de mobile, ce se pot transforma, de Roëntgen. Cealaltă, ce făcuse parte fără îndoială din mobilele Mariei Antoaneta de la Saint-Cloud, se afla în ultima vreme la o doamnă Vanderbilt. În 1882, la celebra licitaţie Hamilton, la care a fost consacrată acea ascensiune a preţurilor începută cu vreo treizeci de ani mai înainte, se plătiseră pentru ea 5 400 de lire, adică, la valoarea de cumpărare reală a monedelor, cu mult mai mult decît în 1971. Cum casa ducelui se putea nărui din pricina zdruncinăturilor cauzate de progresarea reţelei de galerii ale minelor exploatate de Înălţimea sa, fusese necesară licitaţia Hamilton. A fost nevoie de şaptesprezece şedinţe ca să se disperseze lucrurile, producîndu-se aproape 400 000 de lire, adică, după Francis Watson, echivalentul a 30—40 de milioane de lire de azi.

---

* Spre deosebire de comodele cu sertare, apar în secolul al XVIII-lea cele *à vantaux* care au uşi ce se deschid ca la nişte dulapuri. (N. Tr.)

Scanned with OKEN Scanner

S-a vîndut la Sotheby, în luna decembrie a anului de criză 1974, un birou plat din abanos, cu bronzuri aurite şi cu spătarul împodobit cu o pendulă. Aparţinuse ducelui de Choiseul şi se plătiseră pentru el 240 000 de lire. Tot în acelaşi an, o pereche de *secrétaires* de Cressent a intrat la Luvru în schimbul unui preţ ce depăşea dublul sumei. Această pereche aparţinuse succesiv lui Ferdinand de Rothschild, lui Bonie de Castellane şi colecţionarului-negustor Sir Robert Abdy. Dar chiar şi aceste preţuri excepţionale pălesc în faţa celor 600 000 de franci de aur, după unii, 750 000, după alţii, plătiţi de Edmond de Rothschild, către 1875, pentru comoda împodobită cu plăci de Sèvres după Watteau, a cărei primă proprietăreasă fusese doamna du Barry. Căci dacă secolul al XVIII-lea francez n-a încetat vreodată a fi în mare vogă, începînd din Cel de-al doilea imperiu, preţurile lui, după o însemnată înălţare iniţială, cam cu vreun secol înainte, n-au mai crescut în chip spectaculos. În perioadele de cîştiguri facile, ating cifre impresionante. Cumpărate în vremuri grele sau la începutul unei ere de prosperitate, mobilele, obiectele pot, dacă sînt vîndute la momentul potrivit, da beneficii substanţiale. Dar într-adevăr nu se pretează la nişte comparaţii ameţitoare ale cifrelor.

CE DE ERORI PROMISE

Ceea ce e valabil la piesele de cea mai mare importanţă pe care tocmai le-am citat este şi pentru nenumăratele piese de mobilier a căror căutare prin sălile de licitaţii sau pe la anticarii din Paris şi pe la cei din provincie constituie unul din sporturile favorite ale burgheziei franceze. Cît sînt de frumoase acele mese de lăuză, acele comode, acele colţare, totdeauna în stare atît de bună! Amabili, negustorii le întorc pe toate feţele, prezentînd părţile lor lipsite de placaj al căror simplu lemn vechi demonstrează cinstea şi dragostea de lucru bine făcut al corporaţiilor de odinioară. Adesea apare o

Scanned with OKEN Scanner

ştampilă, atunci *Salverte* sau vreun alt dicţionar de specialitate se află la îndemînă pentru a ne informa despre cutare, „făcut maestru în 1776". Sînt frumoase mobilele acestea ce evocă un moment atît de plin de promisiuni al civilizaţiei europene, făcute pentru a crea cadrul armonios al iubirilor voastre, la nesfîrşit. Dar în virtutea căror criterii sînt ele autentice? Francis Watson citează remarca dezamăgită a lui Adolf Feulner: *„Es gibt kein altes Möbel"**. Pentru a sprijini părerea acestui mare istoric german al mobilierului, aminteşte că numai nişte piese intrate la Luvru încă de la începutul secolului XIX pot fi considerate originale. Cu riguroasa sa erudiţie, domnul Pierre Verlet a demonstrat că acel celebru *Mobilier des Dieux* ce aparţinuse baronului Double, donat Muzeului Luvru de Isaac de Camondo, fusese împodobit tîrziu cu suita de tapiserii căreia îi datorează numele. Probabil executat pentru Maria Antoaneta la castelul din Choisy în 1779, fusese mai întîi împodobit cu *mătase groasă de Tours*. Afară de asta, a fost îmbunătăţit în două reprize, în 1786 şi încă o dată, pentru a fi ornat cu tapiseriile atît de multă vreme considerate ca fiind cel mai frumos titlu de glorie. Nu se ştie dacă a doua îmbunătăţire datează de la sfîrşitul secolului XVIII sau din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Plin de admiraţie pentru „magnifica execuţie" a scaunelor aruncate, domnul Verlet (pe atunci conservator şef al obiectelor de artă de la Luvru) a subliniat dificultăţile avute la identificarea acelor scaune[7]. Mai există dealtfel unele îndoieli. Numeroase alte piese pun probleme de acelaşi gen. Nişte ebenişti activi la sfîrşitul Vechiului regim au continuat să lucreze multă vreme. Au făcut din nou pandante pentru unele mobile pe care le executaseră cu treizeci sau patruzeci de ani mai înainte. Într-adevăr, complet ieşite din modă în Franţa, producţiile Vechiului regim au continuat să fie apreciate în străinătate, în special de englezii care cumpăraseră atît de multe la licitaţiile revoluţionare.

* Nu există mobile vechi (în germană în original)

Scanned with OKEN Scanner

Mai numeroase decît aceste cazuri, făcute pentru delectarea specialiştilor experimentaţi, sînt cele privind reparaţiile. Neglijate sub Imperiu şi Restauraţie, apoi revenite încet la modă, mobilele părăsite foarte des în timpul revoluţiei n-au fost mai bine tratate nici după aceea. Or aceste mobile, chiar dacă nu aveau marchetărie sau nu erau împodobite cu plăci de Sèvres, erau evident fragile. Vechii ebenişti şi cei, cu înaltă calificare, ai celui de-al doilea imperiu, şi-au pus talentul în joc la reparaţiile necesare. Cu excepţia celor intrate puţin după aceea în muzee, mobilele astfel restaurate au suferit noi deteriorări de vreun secol încoace. Aşa că au fost restaurate din nou. Din reparare în reparare, aproape că ajungem la faimosul cuţit al filosofului a cărui lamă apoi mîner sînt schimbate şi care rămîne totuşi identic cu el însuşi. Nimic mai normal. Mai întîi, mobilele suferă tot atît de mult şi cînd sînt folosite ca şi atunci cînd sînt neglijate. Apoi, şi aceasta face obiectul unei alte observaţii judicioase a lui Sir Francis Watson: „Nimeni nu s-ar gîndi să şteargă însemnele timpului şi abuzurilor unui relicvariu medieval, de pildă, sau ale unui bronz clasic. Dar mobilele franceze ale secolului XVIII nu sînt obiecte de muzeu în sensul în care sînt primele citate. Nu putem expune un relicvariu, şi cu atît mai puţin încă un bronz grecesc, în nişte condiţii ce s-ar apropia chiar vag de cele pentru care au fost făcute. Dar putem trăi astăzi în mobilele secolului XVIII tot atît de uşor cum puteau francezii acelei epoci... Nimeni n-ar dori să aibă în jurul său mobile cu cicatricile şi contuziile rezultînd din două secole de folosire. Constanta restaurare a mobilierului francez din secolul XVIII e rezonabilă şi necesară".

Mai puţin normală e numai extraordinara credulitate a celor care aleargă pe la anticari. În timp ce adevăraţii cunoscători, după cum am văzut, ţin seama de unele lucruri, unii profani, mîndri de noţiunile lor de istorie şi cu vocabularul îmbogăţit de nişte termeni tehnici, sînt totdeauna siguri de a fi posesorii unor piese rămase chiar în

Scanned with OKEN Scanner

starea în care fuseseră atunci cînd ieşiseră de la primul ebenist. Totul se întîmplă ca şi cum nici unul din ei n-ar fi observat vreodată un gastronom obez strivind sub greutatea lui un scaun de sufragerie atribuit lui Jacob sau vreo tînără năucă vărsînd whisky pe o comodă atribuită lui Criaert. Dar să nu mai insistăm. Să admirăm mai degrabă faptul că mai sînt destui artizani care să dea un aspect acceptabil atîtor mobile de vîrstă nesigură al căror destin n-a fost întotdeauna senin.

Nu toate mobilele sînt din secolul XVIII. Cele din Renaştere, chiar şi cele din evul mediu, au greutatea a două sau trei secole în plus. Nu se mai bucură de favoarea ce-o aveau pe vremea lui Spitzer. Între treizeci şi cincizeci de mii de franci înseamnă mult în acest domeniu. Nu toate mobilele sînt franţuzeşti. Dar să ne liniştim orgoliul naţional: numai cele care s-au fabricat în ţara noastră (adesea de nişte ebenişti germani) sînt pe primul loc în comerţul internaţional. Doi dintre cei mai lacomi cumpărători din ultimii ani sînt iranieni. Mobilele engleze sînt căutate în fostul imperiu britanic şi în America. Nu vreau să vorbesc despre obişnuitele mobile victoriene şi edwardiene şterpelite de anticarii francezi de la confraţii lor de dincolo de Marea Mînecii timp de vreo douăzeci de ani, ci de mobilele din stilul *Georgian* sau *Regency*. Contemporane cu cele mai bune producţii franceze, datează deci dintr-o epocă în care Anglia a adus o contribuţie atît de importantă la gustul european. În 1973, la Los Angeles, s-au plătit 90 000 de dolari pe un secreter-birou *Queen Anne* (primul sfert al veacului XVIII) împodobit cu elemente japonizante, care aparţinuse reginei Mary, ducelui de Windsor şi lui Merle Oberon. Preţuri pînă la cincizeci de mii de dolari sînt mai obişnuite.

Scanned with OKEN Scanner

4.

ATRACŢIA PENTRU DESENE

Dacă mobilele franţuzeşti ale secolului XVIII n-au prilejuit reevaluări importante în ciuda interesului ce-l suscită de vreun secol încoace, situaţia e cu totul altfel la desenele în general neglijate pînă nu demult. Totuşi au existat foarte curînd nişte colecţionari care au înţeles că acestea reprezintă ţîşnirea talentului în stare pură. Sub Ludovic al XV-lea, Mariette prezenta cu o deosebită grijă desenele contemporanilor săi. Găsim, din cînd în cînd, nişte opere ce-i aparţinuseră, care se mai află încă în rama lor originală, din hîrtie albastră tare pe care se detaşează desenul conturat de o împletitură dublă de aur şi negru. Proporţiile ansamblului sînt totdeauna impecabile. Am avut norocul să-mi treacă cîteva prin mînă. Cel mai emoţionant, dacă nu cel mai important, este chiar de Mariette. Reprezintă un colţ de parc al financiarului Crozat, protectorul lui Watteau. Dar plăcerea pentru desen n-au avut-o multă vreme decît puţini amatori. Deoarece erau puţini, au putut face acumulări importante. Un fapt simptomatic, colecţionarii aceia erau adesea pictori, ei fiind mai apţi decît oricare alţii a înţelege ce însemna desenul. Astfel a fost Lawrence, apoi, mai tîrziu şi mai modest, Léon Bonnat, care a donat oraşului său natal Bayonne un ansamblu care ne face să-i iertăm propriile sale opere slabe. Numeroase desene ce-i aparţinuseră lui Lawrence poartă ştampila lui Carol I Stuart, unul din marii colecţionari de odinioară. A trecut într-adevăr

foarte multă vreme de cînd multe desene purtau pecetea posesorilor succesivi. Astfel, cei din urmă pot psalmodia cu certitudine litania proveniențelor, un element major al liturghiei colecțiilor.

Atunci cînd au loc licitații postume ale vreunui atelier de artist, operele nesemnate sînt însemnate, de către moștenitori sau de cei care au acest drept, cu o pecete ce le conferă autenticitate. Astfel a fost inscripția roșie *Licitație Corot* trasată grijuliu cu pensula chiar pe operă, fără grijă pentru efectul produs asupra culorilor de ulei, după moartea pictorului. Atunci cînd e vorba de acuarele sau desene, pecețile seamănă cu cele despre care am vorbit mai înainte. Olandezul Fritz Lugt, un exemplu rar de colecționar ce îmbină cea mai sigură erudiție cu cel mai perfect gust, a alcătuit catalogul acestor peceți. A lăsat loc și pentru falsuri. Există, de pildă, cel puțin două peceți false de la licitația Delacroix ce prezintă variante neînsemnate, dar perceptabile, în comparație cu pecetea originală. Una dintre ele a fost fabricată de vreo cincizeci de ani pentru a fi pusă pe niște lucrări ale ilustratorului animalier Louis Jou.

Cu puțină vreme înainte de ultimul război, la terminarea acelei Mari depresiuni, s-a făcut simțită atracția pentru desene. Pînă atunci, cu foarte mici excepții, colecționarii nu se interesau decît de desenele atribuite unor maeștri ca Leonardo, Michelangelo, Rafael sau Dürer. Domnul Reitlinger menționează că în 1918 suma de două mii de lire plătită, la licitație, pentru un Dürer a părut considerabilă. Peste douăzeci de ani, se mai puteau număra încă pe degetele unei mîini desenele ce atinseseră această cifră. Erau căutate mai ales operele ce aveau pe perete același efect ca un tablou. Îndeplinind această condiție, desenele franceze ale secolului XVIII au marcat o creștere care s-a accentuat după criză.

În iulie 1937, la Sotheby, o pagină cu studii de Watteau a atins cifra de 5 800 de lire și un mare laviu în bistru de Fragonard a fost adjudecat la 2 900. Cu toate acestea, colecționarii de prin 1930 aveau ocazii bune. S-a dispersat la Parke-

Scanned with OKEN Scanner

Bernet, în 1970, o colecţie foarte reprezentativă pentru gustul acelei perioade. Fusese formată de doamna Jesse I. Straus, al cărei soţ a fost ambasador la Paris în timp ce Roosevelt era preşedinte pentru întîia oară. Desenele erau de foarte bună calitate căci doamna Straus, o femeie cu un gust deosebit, beneficiase de sfaturile lui Paul Sachs despre al cărui rol de la universitatea Harvard am aflat. Achiziţiile ei fuseseră făcute în special la Paris de la nişte negustori-cunoscători ca Albert Meyer şi Richard Owen. De la acesta din urmă avea un Gian Battista Tiepolo, *Hristos chemînd pescarii* (46,2×32,2 cm). Desenul în peniţă şi laviu în sepia făcuse parte din albumul de nouăzeci şi şase de pagini al artistului alcătuit de prinţul Grégoire Orloff la începutul secolului XIX şi dispersat la Paris în 1920 la licitaţia unui descendent de-al său. Păstrate mai întîi în familia Tiepolo, desenele, majoritatea într-o stare remarcabilă, sînt rareori nişte studii pentru vreun tablou. Ele au fost considerate de la început ca nişte opere de artă în sine. La Parke-Bernet, în octombrie 1970, cel al doamnei Straus a fost adjudecat la 45 000 de dolari. Adjudecarea reprezenta de trei ori suma ce se plătise pînă atunci, la licitaţie, pentru vreo operă grafică de Tiepolo. Fără îndoială că artistul e admirat astăzi mai mult decît în urmă cu cincizeci de ani, dar chiar dacă ţinem cont şi de stimularea preţurilor de către ambianţa „de mare licitaţie", progresarea depăşeşte cu mult scăderea puterii de cumpărare a monedelor căci, la licitaţia Alexis Orloff din 1920, desenul fusese plătit cu cîteva sute de franci ca şi celelalte piese din album. Cazul este şi mai uimitor deoarece a avut urmări. Nişte desene echivalente au beneficiat de asemenea preţuri în unele tranzacţii particulare.

Alte rezultate, fiind o dovadă a creşterii generale a preţurilor desenelor, sînt mai direct legate de favoarea revenită cutărui sau cutărui artist. În iunie 1967 s-au obţinut la Christie 19 000 de guinee pentru o *Vedere din Tivoli* de Claude Lorrain. Această mică dar foarte frumoasă pagină,

Scanned with OKEN Scanner

făcută cu o „bucătărie" de creion negru şi cerneală bistru, bine conturată cu laviu bistru, roz şi gri, era plătită astfel tot atît de scump ca şi un tablou bun al autorului ei cu cîţiva ani mai înainte. Creşterea preţurilor înregistrată de desenele lui Gian Domenico Tiepolo e şi mai spectaculoasă. În 1920, un album format din o sută trei *Scene din viaţa lui Polichinelle* era adjudecat în bloc la 610 lire la Sotheby. Pentru unele din cele mai seducătoare s-au plătit mai mult de 40 000 de dolari în nişte tranzacţii particulare, multe altele depăşind 20 000. Numeroasele *Scene din viaţa veneţiană*, al căror preţ era încă atît de mic cu douăzeci şi cinci de ani în urmă, au urmat aceeaşi cale. Considerat multă vreme drept un simplu asistent al tatălui său, Gian Domenico e chiar tipul artistului a cărui operă, fără a fi fost vreodată ignorată, a rămas prost studiată şi insuficient apreciată. Numai în vremea noastră s-a degajat adevărata lui personalitate. Or, pe acest fiu al lui Gian Battista îl pasiona desenul, căruia i se consacrase aproape exclusiv în ultimii zece ani de viaţă.

Dar să revenim la colecţia Straus care, alcătuită din opere apreciate prin anul 1900, are, chiar din pricina asta, să ne dezvăluie multe. Conţinea două desene de Watteau, *Fată şezînd pe o bancă* (26,6×38,5 cm) şi *Bustul unei fete cu ochii plecaţi* (23,1×15,1 cm), atît unul cît şi celălalt fiind desene în trei creioane devenite atît de rare. Primul, unul dintre cele mai emoţionante ale pictorului, s-a vîndut cu 65 000 de dolari, al doilea, de bună calitate, dar nu la nivelul celui dintîi, cu 50 000. Am văzut că, în 1937, un desen comparabil cu *Fată şezînd pe o bancă* atinsese cifra de 5 800 de lire. Cealaltă piesă importantă a licitaţiei era *Portretul doamnei Charles Badham* (28,7×23,1 cm) înzestrat cu calităţile pe care le căutăm la un desen de Ingres. A fost făcut la Roma, în 1816, în momentul în care artistul îşi manifesta măiestria în portretele desenate ca să aibă cu ce-şi potoli foamea. Afară de asta mai are, în arierplan, un fragment de peisaj roman cu

Scanned with OKEN Scanner

Villa Medici şi obeliscul bisericii Santa Trinità dei Monti. Din nenorocire, pictorul a ştiut să arate, în chipul tratat cu o incomparabilă delicateţe, şi toată nerozia şi autosatisfacţia tinerei doamne Badham născută Margarett Campbell. Cu toate acestea (cele două lucruri contează), pe desen s-au plătit 65 000 de dolari. Cu cîtva timp înainte, vîndusem, la o sumă oarecum inferioară, un desen din aceeaşi perioadă ce reprezenta o încîntătoare franţuzoaică de la Roma. Era fără peisaj. Acum doi sau trei ani, într-o altă tranzacţie particulară, un portret superb, interesant din punct de vedere istoric, ce reprezenta un tînăr detaşîndu-se pe un fond roman, şi-a schimbat stăpînul în schimbul unei sume echivalente cu aceea a desenului din colecţia Straus. Iniţiaţii sînt de acord atunci cînd socotesc că acest preţ nu era mare. E cam de douăzeci şi şapte de ori mai mult ca suma plătită în 1929 pentru minunata *Doamnă de Reiset şi fiica ei.* Ţinînd cont de deprecierile monetare şi de deosebita raritate — acum — ale paginilor de această calitate, creşterea e mai puţin importantă decît pare la prima vedere.

Atunci cînd doamna Straus îşi cumpăra desenele avea de unde alege. A avut şase de Fragonard. Două din ele, *Dojana bunicului* şi *Micul predicator*, sînt impregnate de sensibilitatea aceea iritantă a vremii. Cu toate acestea, *Dojana* (37,8 × 49,7 cm) a atins cea mai ridicată sumă ce s-a plătit vreodată, la licitaţie, pentru un laviu de Fragonard: 29 000 de dolari. Celălalt, de aceeaşi inspiraţie, îl urma de departe: 17 000 de dolari. *Vizita la doică*, un fermecător laviu de griuri, fără vreo urmă de sentimentalism în ciuda titlului, a ajuns la suma de 26 000 de dolari. Era cam de zece ori mai mare decît preţul unor desene ce se puteau compara cu el cu puţin înainte de război. Trebuie să semnalăm că desenele italiene ale lui Ingres sînt mai rare decît frumoasele laviuri sau sangvine de Fragonard.

Ocupîndu-se mai ales de secolul XVIII, Irma Straus poseda nenumărate opere de maeştri neînsemnaţi. Pe un Claude Houin, un negustor din

Scanned with OKEN Scanner

Boston a plătit 11 500 de dolari, un preț ce n-aveam să-l mai vedem multă vreme. E vorba de un superb desen în cărbune conturat cu alb pe hîrtie albastră (41,65×56 cm), reprezentînd două capete de bărbați. Unul dintre ele e considerat prin tradiție a fi un portret al lui Fragonard. S-au dat 10 000 de dolari — ceea ce e mult — pe unul din desenele lui Carmontel ce scapă de dulcegărie datorită facturii lor stîngace. Pe *Dragostea frivolă* (31,85×23,8 cm), o guașă de Lavreince, s-au plătit 6 250 de dolari, adică 2 600 de lire. La Londra, în 1938, la licitația Mortimer Schiff, o guașă asemănătoare a acestui suedez, devenit parizian, atinsese aproape cifra de 2 000 de lire. Creșterea nu e evidentă, ceea ce demonstrează într-adevăr dizgrația artiștilor minori din secolul XVIII. Dar trebuie să facem o distincție în această judecată, ce se aplică în special unor opere al cărui fluid sentimental și erotic nu e apreciat la ora actuală. Cu unsprezece ani înainte de licitația magistralului Houin, se plătiseră la Sotheby pînă la 7 000 de lire unele laviuri executate de Moreau cel Tînăr pentru *Muzeul costumului*. Aceste minunate mărturii ale vieții frivole de la sfîrșitul vechiului regim s-ar bucura fără îndoială azi de o apreciabilă plusvaloare.

Patru din desenele lui Fragonard de la doamna Straus și cele două de Watteau au fost cumpărate de Armand Hammer pentru colecția pe care se gîndește s-o transforme în muzeu. Acest petrolist, a cărui avere e fundată — printre altele — pe zăcămintele libiene, se bucură de un prestigiu internațional. Pe cînd era foarte tînăr, a făcut parte dintr-o misiune umanitară trimisă în U.R.S.S., bîntuită de foamete și de tifos. Lenin, impresionat de dinamismul său, i-ar fi cerut să reorganizeze industria creioanelor. Auzim periodic vorbindu-se despre el în legătură cu pipe-lineurile siberiene sau cu fabricarea îngrășămintelor, atunci cînd relațiile supermărimilor sînt favorabile. I-am vîndut unul sau două tablouri, în special un foarte frumos Rubens. Proprietarul acestuia îl încredințase unor confrați la care tabloul

Scanned with OKEN Scanner

încremenise. Cum colecţionarul era nemulţumit, am cerut să mi-l dea şi l-am vîndut peste puţin timp, ştiind că îl putea seduce pe petrolist. M-am îndepărtat de la subiect ca să povestesc anecdota deoarece ne dezvăluie anumite lucruri valabile pentru toate domeniile comerţului. O operă, chiar cea mai rîvnită dintre ele, nu se vinde niciodată fără a face un efort de imaginaţie bazat pe o reţea de informaţii eficace. Doar la licitaţii, veţi spune dumneavoastră. Nimic mai hazardat decît acestea, rezultatele depinzînd de un întreg concurs de împrejurări asupra cărora n-ai putere şi care pot fi brusc modificate în ziua respectivă. Armand Hammer conduce acum firma Knoedler animată de un grup în fruntea căruia se află fratele său, de multă vreme directorul unei galerii din New York ce-i poartă numele.

ABUNDENŢĂ ŞI CALITATE

Mai mulţi factori au contribuit la asigurarea dezvoltării considerabile a comerţului desenelor. Pe de o parte, am văzut cum dispar, de la începutul acestei cărţi, vechile prejudecăţi în numele cărora se preţuia mai presus de orice opera finită. Pe de altă parte, există infinit mai multe desene decît tablouri. În ciuda eliminărilor practicate de cumpărătorii din ce în ce mai numeroşi (ei nu păstrează toate achiziţiile), lucrări de cea mai bună calitate apar încă adesea. În fine, posedarea acestora cere investiţii mult mai mici decît cele necesare la achiziţionarea picturilor importante. Atunci cînd, în 1970, Alain Delon a cumpărat, la Sotheby, *Bătrînul şezînd într-un fotoliu* (23,3 × 16 cm) de Rembrandt, a făcut o investiţie importantă: 55 000 de lire. În schimb, are privilegiul de-a trăi lîngă o emoţionantă mărturie a geniului plastic. Se ştie cît l-ar fi costat dacă ar fi vrut să cumpere unul din marile tablouri ale pictorului. Artiştii de cinematograf cumpără adesea pictură, ceea ce nu înseamnă că sînt nişte colecţionari ca Robinson şi mai ales von Sternberg,

Scanned with OKEN Scanner

care am văzut că se interesa de pictură și poseda desene și tablouri într-adevăr frumoase (Van Gogh etc.) înainte de a se despărți de ele, ca de multe alte lucruri, în ultimii ani ai vieții sale.

Prețul *Bătrînului șezînd* nu depășește cele plătite pentru alte desene de Rembrandt vîndute în ultimii zece ani. E unul dintre cele mai importante desene ale artistului trecute prin licitație de la război încoace căci, dacă e adevărat că operele grafice sînt mult mai numeroase decît tablourile, e adevărat și că această lege nu e atît de valabilă atunci cînd este vorba de maeștri consideraţi dintotdeauna niște „faruri". În 1968, pe *Hristos batjocorit* (18×24,4 cm), un desen în peniță, s-au plătit la Sotheby 35 000 de lire. Mai multe alte desene au fost vîndute, după importanța lor, între 10 000 și 50 000 de lire. Nu trebuie să uităm, ca să apreciem aceste prețuri, că niște gravuri frumoase de Rembrandt, în stare bună și prezentînd toate garanțiile de tiraj dorite, pot dobîndi prețuri echivalente. În primăvara anului 1974, s-a vîndut la New York o gravură cu acul și dăltița, *Hristos și tîlharii*, cu 90 000 de dolari. Era o planșă din starea a patra, foarte diferită de stările precedente.

Un alt pictor ale cărui desene ajung la prețuri foarte mari e Goya. În 1973, pentru *O maja* (19,2×14,7 cm), un desen superb în cărbune reprezentînd o cumătră brutală și fanfaroană, s-au plătit la Sotheby 28 000 de lire. În același an, la Christie, *Călugăr apărînd în fața unui șef indian* (20,4×14 cm) fusese adjudecat la 36 000 de guinee (91 000 de dolari). Acest întunecat și tragic laviu în sepia e legat de alte desene și tablouri consacrate executării a doi iezuiți de către indienii din Canada. În unele tranzacții particulare, niște desene de Goya au depășit o sută de mii de dolari. E adevărat că subiectele lor erau mai amuzante. Raritatea contribuie la creșterea prețurilor. Totuși Goya a fost un desenator prolix, există numeroase desene de-ale lui în colecțiile iberice. Dar Spania, după ce fusese spoliată îndelung, a luat împotriva exportării operelor de artă măsuri

Scanned with OKEN Scanner

drastice aplicate în chip riguros. E lungă lista rezultatelor de vîrf înregistrate în ultimii ani. Pe două desene cu laviu de Canaletto s-au plătit 32 000 şi respectiv 35 000 de lire la Sotheby în decembrie 1974. Considerate printre cele mai frumoase ale artistului, fac parte dintr-o serie de douăsprezece desene reprezentînd diferitele ceremonii anuale la care asistă dogele.

Nici nu ne mai mirăm cînd vedem că *Rigi la soare* de Turner (30,5 × 45,5 cm) atinge cu toată criza cifra de 85 000 de lire (195 000 de dolari) în iulie 1975 la Sotheby. Dar cele 38 000 de lire (91 000 de dolari) plătite cu un an şi jumătate înainte, în aceeaşi sală, pentru o acuarelă de John Robert Cozens, au de ce să-i mire chiar pe cei mai blazaţi. Cunoscut şi sub numele de *Dark Rigi*, acel tablou de Turner e, alături de pandantele sale *Blue Rigi* şi *Red Rigi*, una din operele în care pictorul, ajuns la sfîrşitul vieţii sale la deplina sa măiestrie, a ştiut să se folosească, într-un mod ce n-a mai fost egalat, de posibilităţile acuarelei. I se pierduse urma din 1904 cînd, stimulat poate de marea expoziţie Turner de la Royal Academy, posesorul l-a adus la Sotheby cu cîteva luni înaintea licitaţiei. Preţul lui Cozens, reprezentînd un pîlc de copaci deasupra lacului Albano, demonstrează noua vogă, şi foarte meritată, a peisagiştilor englezi. Preţul e confirmat de cele 120 000 de lire plătite în acelaşi an pentru şapte carnete de crochiuri, folosite de artist în cursul unei călătorii în Italia făcută, în 1782, la îndemnul lui William Beckford, unul dintre marii colecţionari ai tuturor timpurilor şi autorul celebrului *Vatheck*.

Abundenţa relativă a desenelor frumoase ce apar încă pe piaţă se datorează în parte faptului că mari ansambluri constituite odinioară au fost dispersate de vreo douăzeci de ani încoace, cît şi faptului că unele desene rămase multă vreme în aceeaşi familie fără a atrage atenţia au apărut la suprafaţă. Astfel, în 1964, două desene importante de Rafael, ce au o poveste lungă, dar pierdute de vreun secol, au fost vîndute la Sotheby.

Scanned with OKEN Scanner

Un desen în peniţă, *Punerea în mormînt*, cu 27 000 de lire, o sangvină, *Fecioara cu Isus copil şi Sfîntul Ioan Botezătorul*, cu 32 000 de lire. Primul fusese „uitat" la un descendent al ultimului cumpărător. Celălalt a fost adus într-o zi la Sotheby — „ceea ce a provocat o oarecare surpriză", scrie autorul cronicii licitaţiei cu o detaşare foarte britanică[8].

COLECŢIA ELLESMERE

Un important grup de desene dispersate la Sotheby în iulie 1972 ne permite să ne facem o bună idee despre modul în care se prezentau acumulările realizate de colecţionarii de odinioară. E vorba de desenele pictorilor Carracci din colecţia Ellesmere, ce aparţinuseră lui Thomas Lawrence şi, înaintea lui, unor mari colecţionari din secolul XVIII ca Mariette, marchizul de Lagoy, Von Flies sau Jean-Baptise Wicar. Acesta din urmă, după ce vînduse o colecţie, a reconstituit o alta pe care a donat-o oraşului Lille, al cărui muzeu posedă cel mai bogat cabinet de desene din Franţa afară de Luvru. La moartea lui Lawrence (1830), colecţia lui a fost propusă, conform dorinţei sale, regelui George al IV-lea, deja prea bolnav pentru a mai acorda atenţie problemei, apoi la National Gallery şi British Museum. Cum directorii acelor instituţii, ca şi nişte particulari, au respins propunerile nevoind să plătească 18 000 de lire, ansamblul a ajuns în cele din urmă, pentru 16 000 de lire, la negustorul Woodburn, de la care Lawrence luase multe din desenele sale.. Acesta, după ce încercase, la rîndul său, să trateze cu guvernul, dar în zadar, se hotărîse să disperseze prodigiosul ansamblu. A prezentat succesiv zece expoziţii conţinînd fiecare cîte o sută de desene, care au rămas pînă astăzi cele mai frumoase expoziţii comerciale cu desene vechi ce s-au organizat vreodată. Desenele pictorilor Carracci formau cea de a şasea expoziţie prezentată în 1836. Au fost vîndute cu 1 500 de lire. În această sumă erau in-

Scanned with OKEN Scanner

cluse şaizeci de piese neexpuse pe care cumpărătorul, lordul Francis Egerton apoi conte de Ellesmere, le-a donat acelui Ashmolean Museum de la Oxford.

Desenele fuseseră deci cedate pentru mai puţin de 10 lire bucata, ceea ce ne demonstrează într-adevăr cît de mică era valoarea lor în perioada aceea, căci pictura artiştilor Carracci a fost extrem de apreciată pînă prin 1860. Scoase la licitaţie peste o sută treizeci şi şase de ani, preţurile desenelor au fost evident foarte diferite, dar o comparaţie cu cele de la Woodburn nu are prea mare importanţă. S-au plătit 34 000 de lire pentru unul din studiile lui Annibale Carracci la unul din nudurile ce împodobeau bolta galeriei Farnese. Acest desen în cărbune conturat cu alb (37,7×32,6 cm) a fost cumpărat pentru National Gallery din Melbourne. Metropolitan Museum, Morgan Library, muzeul din Cleveland, British Museum, Fitzwilliam din Cambridge, alte instituţii, unii particulari şi-au îmbogăţit colecţia cu desene de Annibale, de Agostino şi de Ludovico Carracci la nişte sume ce variau, după importanţa pieselor, de la 3 000 la 32 000 de lire. Pînă atunci cel mai ridicat preţ, 3 300 de lire, fusese plătit în 1969 pentru *Cap de tînăr*, o sanguină conturată cu alb a lui Annibale (22× 18,2 cm). E adevărat că acesta e mai puţin important decît marile desene din colecţia Ellesmere, căci rareori ai de-a face cu nişte exemplare de primă calitate ale vechilor maeştri. Abundenţa relativă despre care am vorbit se înţelege în comparaţie cu tablourile aproape de negăsit. O noţiune dintr-o cu totul altă categorie decît aceea folosită în materie de artă contemporană, unde raritatea e adesea provocată de nişte speculanţi ce dobîndesc nişte avantaje. Într-adevăr, sînt foarte puţini cei care par a avea bunul-simţ de a-şi pune întrebarea unde ar putea fi operele artiştilor, a căror putere creatoare se exaltă şi care au fost pictate prea recent pentru a se afla toate în muzee sau la nişte colecţionari ce-ar refuza să se despartă de ele.

Scanned with OKEN Scanner

Unele desene vechi sînt, vai, foarte rare, dar independent de apariţia, totdeauna posibilă, a unor ansambluri ca cel al lui Ellesmere, pe piaţă, se mai află încă multe piese de bună calitate, ceea ce îi stimulează pe amatori. Multe din ele sînt departe de a ajunge la preţurile despre care am vorbit pînă în prezent. De la zece la douăzeci de mii de franci, sau echivalentul lor de la New York şi de la Londra, îţi permit încă să achiziţionezi desene ce nu trebuie neglijate deloc. Colecţionarii, care au unele cunoştinţe şi simţul vederii cît de cît dezvoltat (dacă eşti perseverent le dobîndeşti pe amîndouă), pot constitui ieftin nişte ansambluri de artişti neglijaţi, despre care succesorii vor vorbi cu invidie. Investiţiile făcute nu se pot compara cu cifrele citate pînă aici. Cu cîteva mii de franci, chiar şi cu mai puţin, poţi face nişte achiziţii ce nu-ţi dau totdeauna adevărate satisfacţii estetice (orice-ar crede despre asta cei interesaţi) dar care umple nişte „goluri" ale istoriei artei. Să cumperi cu o sută de franci unul dintre desenele pregătitoare ale unui tablou de la concursul pentru Premiul Romei niciodată obţinut, nu-ţi cere decît să posezi cunoştinţe şi să fii totdeauna la pîndă. Ceea ce unora le produce o imensă plăcere.

Desenele acestea sînt interesante dealtfel pentru că s-au păstrat „în propria lor substanţă". Pălite, pătate, îngălbenite, rupte sau în perfectă stare, sînt ceea ce timpul a făcut din ele. Dar nu e cazul la piesele importante. Desenele te atrag în special pentru că-ţi permit să distingi chiar mîna artistului mai bine decît nişte tablouri, ce au scăpat rareori de restaurări mai mult sau mai puţin serioase. Faptul e valabil pentru multe piese păstrate de la o generaţie la alta, ferite de lumină în mapele în care sînt răsfoite cu tot respectul cuvenit. Dar nu toate se află prin muzee sau colecţii ancestrale. Unii restauratori sînt, într-adevăr, diabolic de îndemînateci, ajungînd să creeze două desene faţă-dos pe care pot să le taie în grosime. Să albească o hîrtie îngălbenită, să steargă petele, înţepăturile, picăturile de apă, să

Scanned with OKEN Scanner

redea vigoarea cu cerneala şi creionul, să împrospăteze acuarela, e ca o joacă de copil pentru ei. Fiind puţini, aceşti virtuozi nu pot satisface toate cerinţele. Dezertarea recentă a unuia dintre cei mai iscusiţi — un parizian — a fost resimţită în mod cumplit. Devenit negustor, nu mai operează acum decît în propriul său beneficiu. Şi alţii, la fel de competenţi, lucrează la Londra, în Germania, în Elveţia şi pe coasta de est a Statelor Unite. Nu trebuie să vă fie teamă de desenele ce au unele imperfecţiuni, căci acestea păstrează mai bine urma unui maestru decît o foaie devenită impecabilă datorită retuşului.

Dar firește că aceasta trebuie să fie executată într-adevăr de mîna căreia îi este atribuită. Există falsuri şi printre desene, după cum există în toate celelalte domenii. Faptul că multă vreme desenele n-au avut prea mare valoare nu le-a scutit de falsuri. Falsificatorii cei mai dibaci trebuie să se mulţumească adesea cu un cîştig mediocru. Există în cărţi foarte preţuite, apărute cu vreo cincizeci de ani în urmă, nişte reproduceri după unele desene din evul mediu, a căror atribuire e recunoscută ca îndoielnică. Ceea ce nu trebuie să ne facă să tragem concluzia că acum ştim mai bine ca altădată să descoperim înşelătoriile.

Scanned with OKEN Scanner

5.

LICITAŢIILE

Multe din preţurile citate pînă în prezent au fost alese dintre cele rezultate la vînzările prin licitaţie. Mai întîi pentru că aceste preţuri sînt, prin definiţie, publice şi controlabile — atunci cînd operele sînt efectiv vîndute. Apoi, fiindcă vînzările la licitaţii, dintotdeauna un sector important al comerţului, au un rol din ce în ce mai mare de vreo douăzeci şi cinci de ani încoace. Într-adevăr, numai ele singure puteau furniza mijloacelor de mass media, tot mai avide, materia primă care e evenimentul. Discreţia ce caracterizează tranzacţiile particulare prezintă serioase avantaje pentru cei interesaţi. Negustorii, ca şi clienţii lor, n-au deci interesul să schimbe maniera de a se proceda, afară de unele excepţii. De această stare de lucruri au profitat din plin cei care se ocupau de licitaţii, în special englezii şi americanii care, aproape totdeauna, în cursul acestei perioade, au creat evenimentul sau pseudoevenimentul de care mijloacele de mass media sînt atît de lacome.

Pentru a înţelege motivele acestui succes şi a determina cu exactitate locul ce-l ocupă casele de licitaţii în comerţul internaţional, trebuie să ve-

 dem lucrurile puţin mai de aproape.

Scanned with OKEN Scanner

EXPERȚII OFICIALI AI LICITAȚIILOR

În Franța, experții oficiali ai licitațiilor sînt aproape identici încă cu cei pe care-i făcuse Bonaparte în 1801, atunci cînd a restabilit, modificînd-o oarecum, o instituție creată de Henric al II-lea și suprimată în 1793. Edictul regal (1556) acorda „experților licitațiilor vînzători de bunuri mobile" dreptul exclusiv de a dispersa acele bunuri prin licitațiile publice. Această exclusivitate, deși extinsă încă de la început la vînzările dorite, privea în special vînzările judiciare lungă vreme mult mai numeroase decît astăzi. Cei care trebuiau să se ocupe de ele erau considerați deci foarte firesc niște auxiliari permanenți ai justiției. În ciuda unor profunde transformări economice și sociale survenite într-o perioadă de peste patru secole, statutul „experților-vînzători" n-a fost deloc modificat la un punct capital apărat cu ferocitate, o ghicim, de către cei interesați: cel al monopolului.

La ora actuală, sînt trei sute șaizeci și cinci de experți oficiali ai licitațiilor, grupați în corporații ce cuprind una sau mai multe instanțe ale Curții de Apel, cu excepția celor șaptezeci și nouă de parizieni reuniți într-o corporație separată. Aceste organisme sînt instituții de utilitate publică. Experții oficiali sînt niște funcționari de minister. Țin tot atît de mult la prestigiul ce le revine de la o funcție considerată de ei necomercială cît și la folosul protejării monopolului. Efectivul din Paris acționează și în provincie, pentru capitala de județ. În restul departamentului, experții oficiali fac concurență notarilor, portăreilor și grefierilor instanței, cu toții funcționari de minister.

Pentru a ajunge expert oficial de licitație trebuie: să fii francez — să fi făcut un stagiu de doi ani la un membru al corporației și un stagiu de un an la un notar — să fi trecut, la sfîrșitul acelui stagiu, un examen privind cunoștințele juridice, artistice și practice. Examenul, instituit printr-un

Scanned with OKEN Scanner

decret din noiembrie 1945, e de resortul corporaţiei, urmînd a stabili dacă cel care obţine titlul „e apt să aprecieze obiectele de scos la licitaţie fără a fi recurs, afară de cazurile excepţionale, la colaborarea unui expert specialist". Dacă experţii oficiali se consideră satisfăcuţi în privinţa aceasta, acordă candidatului dreptul de a pătrunde în Corporaţia lor prin cumpărarea unui birou. Nu sîntem departe de venalitatea funcţiilor suprimate de Revoluţie. Doamna Raymonde Moulin a studiat serios organizarea licitaţiilor în Franţa atît de interesantă prin caracterul ei de paradox istoric[9]. Ea citează cuvintele unui membru al Corporaţiei intrat în funcţie înainte de 1945: „Cum mă interesam, ne-a spus un expert oficial care a contribuit mult dealtfel la a conferi profesiunii o mare strălucire, să aflu dacă referinţele ce le aveam erau suficiente pentru a deveni expert oficial, mi s-a răspuns că ar fi suficient să am nişte bani". Numirea se face de către ministrul de Justiţie la recomandarea acelui membru al Corporaţiei care-şi cedează biroul. Noul membru depune jurămîntul în faţa tribunalului suprem.

Toate acestea ne demonstrează că avem de-a face cu un gen de activitate ferită de intruşi şi de oameni periculoşi, aşa cum sînt păzite vînătorile din Sologne de braconieri. O notă asupra Corporaţiei prezentînd un interviu recent al preşedintelui, maestrul Robert, indică drumul de urmat pentru a continua o carieră ferită de orice necazuri: „Trebuie să te conformezi cu stricteţe regulamentelor, căci altfel eşti ameninţat cu excluderea din Corporaţie sau cel puţin să ajungi obiectul urii generale şi deci (presiune clasică) să te loveşti de dificultăţile la atribuirea unei săli"[10]. Aşa ceva i s-ar putea întîmpla unui membru al Corporaţiei pe care colegii l-ar suspecta că recurge la publicitate personală, ceea ce într-adevăr a fost interzis de multă vreme. Totuşi, notează doamna Moulin, „e binecunoscut faptul că publicitatea e cu atît mai convingătoare cu cît foloseşte nişte forme mai insidioase şi e greu, dealtfel, să ştii în cazul experţilor oficiali vedete ca-

Scanned with OKEN Scanner

re-şi asumă, ca fiecare individ, multiple roluri, dacă rolul monden, cel de scriitor sau cel de funcţionar de minister e cauza publicităţii". Nişte cititori mai perspicace decît mine vor ghici poate la cine face aluzie doamna Moulin.

Iată deci trei sute şaizeci şi cinci de indivizi a căror activitate profesională n-a ieşit din secolul XIX. Totuşi sînt cîteva schimbări, astfel, după o lege din 1924, femeile pot deveni experţi oficiali. Nici una n-a ajuns la Paris, dar sînt nouă în provincie. Să nu facem şicane compatrioatelor noastre la acest punct, căci a trebuit să ajungem în 1976 pentru ca Miss Libby Howie să fie lăsată a conduce nişte licitaţii la Sotheby. Cei trei sute şaizeci şi cinci au fiecare cîte un birou, ce poate acţiona prin asociaţie în cadrul unei *Societăţi Civile Profesionale*. Sînt remuneraţi conform unui procent, fixat prin decret, din sumele fiecărei licitaţii. Nici un rabat nu poate fi acceptat legal din acest procent. O hotărîre din 1963 l-a fixat la 6% pînă la 6 000 de franci, la 2% între 6 001 şi 20 000 de franci şi 1% de la 20 000 în sus. Cifrele de afaceri variază în mod considerabil după importanţa locului activităţii şi iscusinţa titularului biroului.

Dar nu ne-am afla în faţa unei adevărate caste ce operează într-un sector protejat, dacă o casă comună alimentată de toţi, deci de fapt de cei mai dinamici, n-ar modifica mediocritatea celor care sînt mai persecutaţi de soartă şi a celor mai puţin întreprinzători. Raportul prezentat în 1959 de comitetul însărcinat cu studierea piedicilor la expansiunea economică (raport Rueff) constata că „trei experţi oficiali la Paris făceau numai ei singuri mai multe afaceri decît toţi colegii lor împreună şi că, printre cei mai puţin activi, vreo douăzeci n-aveau decît o activitate din cele mai reduse, nu posedau localuri profesionale şi nu foloseau personal — cumpărarea unui birou putînd fi asimilată, pentru aceste cazuri din urmă, cu achiziţionarea unui titlu de rentă"[11]. Nu e nevoie să spunem că sugestia raportului Rueff tinzînd a suprima casa comună n-a avut nici un efect. To-

Scanned with OKEN Scanner

tuşi, un anumit număr de birouri marginale a fost răscumpărat sub egida Corporaţiei.

Funcţionari de minister, experţii oficiali n-au dreptul de a cumpăra în contul lor sau al altora. Afară de asta sînt responsabili treizeci de ani pentru garanţiile de autenticitate date cumpărătorilor. Sarcinile financiare ce pot decurge din această dispoziţie sînt asigurate de o casă comună separată de aceea despre care am şi vorbit, întreţinută tot în comun. În ciuda textului hotărîrii din 1945, nu se recurge la experţi, numai în cazuri excepţionale, ci în mod curent afară de licitaţiile fără catalog. Atunci cînd sînt solicitaţi experţii specialişti, sînt şi ei în mod solidar responsabili, treizeci de ani, pentru garanţiile date cumpărătorului.

Nu e expert cine vrea. Trebuie să fii francez (ceea ce-ţi conferă un brevet de competenţă), să fi trecut de treizeci de ani cu un cazier imaculat şi să fi lucrat cinci ani la un membru al Camerei sindicale a experţilor. După trecerea acestui interval, cel interesat, susţinut de doi membri ai instituţiei, trebuie să dea un examen. Acesta, constînd din probe scrise şi orale, se mărgineşte la cele două discipline în care candidatul vrea să-şi manifeste competenţa. Fără a fi o obligaţie, Camera sindicală preferă să primească persoane ce posedă o diplomă de la Ecole du Louvre sau de licenţă în istoria artei.

Onorariile experţilor specialişti care iau parte la licitaţii constau dintr-un procent al sumelor încasate la licitaţii fixat de Camera sindicală în acord cu Corporaţia experţilor oficiali. Acum e de 4%. Nefiind funcţionari de minister, experţii specialişti pot face comerţ. Majoritatea lor sînt negustori cu firmă proprie, bucurîndu-se de prestigiul ce decurge din competenţa atestată de instanţa judiciară. Într-adevăr, dintre membrii Camerei sindicale se recrutează experţii tribunalelor, ai Curţii de apel şi ai vămilor. Acest prestigiu n-a fost întărit de faptul că scandalurile ce-au făcut să curgă multă cerneală, în ultimii ani, ca afacerea Meadows, au implicat în ge-

Scanned with OKEN Scanner

neral profesionişti ce deţineau cum se cuvine nişte titluri ca cele de mai sus.

Puterea instinctului de protecţie ce domină la Hôtel Drouot e de aşa natură încît comisionarii, cam vreo sută la număr, „cei din Savoia" care fac treburile grele sînt grupaţi din 1832 într-o asociaţie care posedă astăzi garajul de la Hôtel Drouot. Aceleaşi obiceiuri ca şi pentru gradele superioare ale hierarhiei: recrutarea între compatrioţi din Savoia, adesea rude apropiate — numirea după o perioadă de stagiu etc.

Cum să nu te înduioşeze un ansamblu de activităţi continuate în atmosfera aceasta de trecut trăit? Anacronismul legalizat, de pe urma căruia unii profită, e însă păgubitor pentru comerţul din Paris în ansamblul lui. Vom vedea totuşi că mulţi alţi factori explică supremaţia mondială a englezilor şi că garanţia de treizeci de ani ce dă, în principiu, asigurări atît de mari cumpărătorilor internaţionali nu contribuie deloc la aducerea acestora în Franţa.

„AUCTIONEERS"

Nici o constrîngere nu i-a reţinut vreodată pe acei „auctioneers" englezi, nici un avantaj nu le-a fost vreodată atribuit. Ei se supun numai, ca toţi cetăţenii Maiestăţii Sale, legilor regatului. Marile personaje totemice ale tribului ce oficiau în secolul XVIII, precum James Cox, ale cărui licitaţii la Covent Garden aveau un succes imens, Samuel Baker, fondator, în 1744, al firmei cunoscută mai tîrziu sub numele de Sotheby, succesorul său George Leigh, poreclit *„the Rafaelle of Auctioneers"*, şi în special James Christie care şi-a deschis firma cînd mai erau încă vreo şaizeci la Londra, ţinînd prima sa licitaţie în 5 decembrie 1766. După ce a scos la licitaţie mobile obişnuite, păsări, coşciuge, flaşnete şi o dată chiar brichete de fîn, James Christie a ajuns curînd să se ocupe aproape exclusiv de opere de artă. Plin de zel, extraordinar de fermecător cum avea să fie mai tîrziu celălalt egocentric Duveen, James Christie

Scanned with OKEN Scanner

(1730—1803), nu lăsa nici el, precum Duveen, ca obstacolele să-i steie în cale. Vînzînd într-o zi conţinutul unei case aproape de locul unde vîna regele, a cerut să fie aşezate pe peluză un dulap din fildeş şi un covor pe care dorea să le admire regele. Apoi s-a prezentat la rege şi la decis să vină să le vadă. Foarte repede a dobîndit un loc important la Londra. Sălile sale de la Pall Mall nu serveau numai la licitaţii, cei mai importanţi artişti îşi expuneau acolo operele. Era dealtfel prietenul lor şi frecventa şi cercul faimosului doctor Johnson. Gainsborough i-a făcut portretul şi, la moartea pictorului, conţinutul atelierului a fost vîndut de James Christie. Această inovaţie, ştim, n-avea să rămînă fără urmări. Tot la el avea să aibă loc licitaţia postumă a cărţilor lui Johnson. Evaluarea juca evident un mare rol în activităţile sale. Bazîndu-se pe aceea ce-o făcuse la Houghton, la casa lui Horace Walpole, moştenitorii acestuia din urmă au vîndut celebra sa colecţie Ecaterinei cea Mare. Profesioniştii au scos totdeauna castanele din foc pentru amatori.

James Christie îşi alesese bine momentul. După prăbuşirea monarhiei franceze, importanţa comerţului de la Paris a început să scadă. Pe de altă parte, prodigioasa îmbogăţire ce rezulta din revoluţia industrială precum şi cuceririle imperiale au permis englezilor să-şi satisfacă, fără a se înfrîna, plăcerea — de a achiziţiona opere de artă — pe care o manifestaseră şi mai înainte. Întreg secolul XIX şi mai tîrziu, firma Christie a dominat comerţul. După domnul Gerald Reitlinger, „pînă cam prin 1920 Licitaţie la Londra însemna, cu mici excepţii, Licitaţie la Christie". Ca atîtea alte firme britanice — ca Sotheby — raţiunea socială, tradiţiile firmei rămîn, dar acestea nu mai sînt proprietatea moştenitorilor fondatorului. Printre clienţii celor două case, o firmă specializată în obiectele de artă e în schimb a doua foarte veche afacere de familie din Anglia. Fundată în 1666 de către orfevrul John Spink, se mai află încă trei descendenţi în echipa de conducere. Se vînd acolo mobile vechi englezeşti, porţelanuri preţioase, mo-

Scanned with OKEN Scanner

nede, obiecte mari de artă din Extremul Orient şi, la fel ca odinioară, orfevrărie. Numai apariţia sau lipsa de bani te pot constrînge să te lipseşti de pocalele atît de simple şi atît de frumos proporţionate, făcute după modelele vechi, şi propuse la Spinck cu nişte preţuri extravagante. Cele mai mici îţi fac mai plăcută degustarea unei votci rece ca gheaţa, cele mai mari (şi mai oneroase) au exact măsura căutată de cei cărora, ca şi mie, le place whisky-ul „pe stînci".

În marea majoritate a celor două sute treizeci de ani de existenţă, Sotheby, astăzi maestrul necontestat al comerţului, n-a fost într-adevăr în competiţie cu Christie. La moartea fondatorului, firma a eşuat la John Sotheby, căruia unchiul său Baker îi lăsase prin testament ca asociat pe faimosul John Leigh. Samuel Baker era librar, profesiune mult mai stimată decît astăzi, într-o lume în care majoritatea erau analfabeţi, dar în care cei care ştiau să citească citeau într-adevăr. El s-a consacrat în special licitaţiilor de cărţi. După nişte incursiuni în alte domenii, printre altele şi cel al operelor de artă, casa purtînd de acum încolo numele de Sotheby s-a specializat în licitaţiile de cărţi, gravuri, monede şi medalii. Dacă vreun client dorea să scape de tablouri, acestea erau vîndute prin Christie şi directorii acelei case trimiteau la Sotheby cărţile pe care le considerau a nu fi de domeniul lor. Aşa a mers pînă în 1913, cînd unul din conducătorii de la Sotheby, căruia i s-a oferit un Frans Hals de către un „client titrat", s-a hotărît să-şi asume licitaţia şi a obţinut pentru el suma, importantă pentru perioada aceea, de 9 000 de lire. De atunci înainte casa avea să urmeze drumul care va face din ea, peste vreo cincizeci de ani, cea mai importantă întreprindere mondială de acest gen.

UN MEDIU PRIVILEGIAT

Acel membru al Consiliului care refuzase să încredinţeze unei alte firme grija de a vinde tabloul lui Hals se numea Barlow. Originea şi cariera sa

Scanned with OKEN Scanner

ne dezvăluie mediul în care se recrutează, în general, colaboratorii cu gradele superioare de la Sotheby şi Christie. În Franţa, experţii oficiali, atît de mîndri că nu-s negustori, nu se numără din această pricină printre leii societăţii. Foarte recent încă, atunci cînd maestrul Maurice Rheims a fost ales membru al Academiei franceze, au fost unii care, uitînd îndelungata sa activitate literară din trecut, au exclamat: „A fost expert oficial!" Dincolo de Marea Mînecii, cei care se ocupă de vînzările la licitaţii sînt la acelaşi nivel cu acel Establishment din care majoritatea lor a apărut. Montague Barlow (1868—1951) a făcut studii strălucite într-o Public School. În perioada victoriană, aceste şcoli nu-şi deschideau porţile chiar oricui ca azi. Tatăl unuia din cei trei colegi ai săi fusese chiar directorul celei mai prestigioase dintre toate: Eton. Adolescent, Barlow face la Cambridge studii strălucite, apoi devine avocat (*barrister*), profesiune pe care o părăseşte atunci cînd, în 1909, cumpără o parte din firma Sotheby. În momentul acela e deja membru al Parlamentului. În timpul celui dintîi război mondial, va fi ministrul Muncii, ceea ce nu-l va împiedica să vegheze atent la interesele firmei sale. Va deveni, la puţin timp după război, Sir Anderson Montague-Barlow bart. După ce a părăsit firma Sotheby, pierzîndu-şi locul din Parlament, Sir Montague a reuşit să facă o afacere dificilă cu sultanul din Perak. A devenit astfel vicepreşedintele societăţii pentru exploatarea zăcămintelor de cositor din sultanat.

Ne aflăm încă într-o Anglie considerată o supraputere şi a cărei reţea comercială acoperă planeta: mai înainte de a ajunge la Sotheby, fiul profesorului de la Eton e mai mulţi ani directorul băncii din Hong Kong. Un alt asociat, eminent latinist şi lingvist, fusese împiedicat de boală să intre la Foreign Office. În timpul celui dintîi război mondial se va duce acolo să facă un tur de serviciu, şi atunci cînd va părea posibil să deţii o parte din fostele colecţii ale ţarului, îşi va perfecţiona în grabă rusa, mai înainte de a merge

Scanned with OKEN Scanner

la Moscova ca să discute cu reprezentanţii sovietici.

Facultatea de a se simţi bine peste tot nu e una dintre cauzele cele mai neînsemnate ale succesului mereu reînnoit al acelor *auctioneers*. Mai sînt şi altele. Mai întîi serioasa grijă pentru catalog. La începutul secolului, cataloagele marilor licitaţii pariziene erau nişte volume somptuoase, ale căror texte se făceau după criteriile erudiţiei în vigoare pe atunci. Nu sîntem supăraţi pe experţii oficiali că nu mai fac cataloage precum cele de la licitaţiile Carcano, Rouart sau Doucet. Ar fi mult prea costisitoare astăzi. Dar exigenţele nomenclaturii artistice au devenit mai riguroase şi notiţele din cataloagele licitaţiilor franceze păcătuiesc adesea din pricina lipsei de precizie cu privire la provenienţe şi bibliografie. Nici cataloagele engleze nu sînt scutite de erori, dar sînt redactate de nişte persoane cu excelente studii de specialitate, ce cunosc cu atît mai bine obiceiurile, limba şi ticurile erudiţiei contemporane, cu cît sînt la nivelul celor mai buni reprezentanţi ai acesteia. Absurda prăpastie ce există în Franţa între negustori (chiar şi cei care sînt funcţionari de minister) şi personalul muzeelor nu se cunoaşte în Anglia şi în America. Multă vreme Charles Francis Bell, conservatorul picturilor de la Ashmolean Museum, a lucrat pentru Sotheby. A luat contact cu firma în 1918, atunci cînd a pregătit catalogul desenelor unchiului său, Sir Edward Poynter, înainte de a se vinde la licitaţie. Establishment: Bell e rudă cu Rudyard Kipling şi cu viitorul prim ministru Stanley Baldwin. Succesorul său nu e englez (nu există Cameră sindicală), e Tancred Borenius, un istoric de artă finlandez celebru pe vremea lui. Profesor la Courtauld Institute, e şi ministru plenipotenţiar al ţării sale.

Aceste reţele de relaţii şi competenţa multor specialişti din diferitele domenii ne explică descoperirile ce se fac încontinuu pentru sălile de licitaţii londoneze într-o vreme în care capodoperele necunoscute devin totuşi rare. Dar competenţa, prieteniile, entuziasmul n-ar servi la mare

Scanned with OKEN Scanner

lucru dacă terenul odinioară fabulos de bogat în vînat, acum într-o perioadă de „destocaj", n-ar conţine încă rezerve de vînătoare cu posibilităţi exaltante şi ascunzători mai umile în care zac adevărate capodopere. Un bătrîn colaborator al lui Sotheby povesteşte în acest fel expediţiile spre acele case edwardiene în care a intrat deja cu Victoria Sackville-West. Ele şi-au pierdut toate servitorii dar unele îşi păstrează comorile. „Am văzut declinul marilor «pensiuni de familie pentru servitori» conţinînd cel puţin cincizeci de servitori pentru interior, douăzeci sau treizeci de grădinari şi jumătate de duzină de şoferi clasaţi de la unul la şase, după competenţa lor — Mai erau acolo şi bibliotecari cu asistenţii lor şi un birou de poştă în stare să trimită telegrame şi adesea un grup de pompieri înzestraţi cu o maşină de incendiu"[12]. În subsolul unei asemenea case era chiar un tramvai destinat transportării prînzurilor de la bucătării la suferagerie cu un sistem ce-ţi permitea să trimiţi, după capriciul momentului, mîncăruri spre alte părţi ale edificiului. În locuinţe de acest gen nu trebuie niciodată să dai crezare cuvintelor „nu-i nimic acolo". Dulapul din perete dezvăluit astfel, o dată deschis, dă la iveală un superb tablou de Guardi, podul conţine un Frans Hals care va electriza publicul atunci cînd va fi scos la licitaţie.

PEŞTERA LUI ALI BABA

Timp de două secole (pentru a simplifica să spunem din 1740 pînă în 1940) totul, absolut totul, a intrat în Marea Britanie. Banii acumulaţi ca niciodată înainte la marii deţinători se combină cu o poftă impetuoasă pentru operele de artă. Încep devreme. Educaţia unui gentilom nu e completă fără un an, sau mai mult, petrecut pe continent: călătoria cea mare şi şederea obligatorie în Italia, cînd cumperi — fără a te mai sinchisi de număr — tablouri, antichităţi, obiecte de artă. Pe unde a trecut tatăl, trece şi fiul, care cumpără

Scanned with OKEN Scanner

şi el. În acest timp, nişte noi veniţi energici şi muncitori trag foloasele celei dintîi revoluţii industriale. Şi ei vor avea o casă în oraş şi una la ţară, nu atît de mari ca să încapă mai tîrziu un tramvai dar gata să primească tablouri şi obiecte în cele douăzeci sau treizeci de încăperi.

Englezii nu sînt mai cultivaţi decît cei de pe continent (care sînt pe atunci extrem de culţi) dar sînt mai bogaţi şi mai puţin îngrijoraţi pentru bogăţiile lor. Din războaie nu cunosc decît teatrele operaţiunilor îndepărtate. Nedreptăţile sociale sînt strigătoare dar dinamismul economic le conferă o bună conştiinţă celor care posedă averi, liniştindu-i. Pot să-l primească pe Marx fără pagubă. Nu va fi acolo un Sedan, care să dea putere unei mişcări comunaliste ca la Paris. Banii, înmulţiţi de colonialism, de comerţul mondial, circulă uşor. Urmînd exemplul celor bogaţi, cei mai puţin înzestraţi călătoresc şi cumpără. Cîţi dintre ei au cîteva tablouri: primitivi cu fond de aur, peisaje din Italia, opere ale şcolilor din Nord. Dealtfel nici nu mai e nevoie să călătoreşti în altă parte. Familia Orléans, napoleonizii, atîţia alţi colecţionari, la cheremul vicisitudinilor politice şi financiare, tratează de la om la om pe piaţa din Londra sau încredinţează bunurile lor lui Christie, cel care se îngrijeşte de toate. Să ni-i închipuim pe americani cumpărînd încă o sută de ani, în ritmul actual, apoi punînd în circulaţie imensa lor pradă. N-am avea decît o imagine imperfectă a situaţiei din Anglia. Într-adevăr, americanii au cumpărat la scară mare de vreun secol, adică în cursul unei perioade în care a fost din ce în ce mai greu şi din ce în ce mai oneros să acumulezi în maniera engleză. Totuşi numeroasele acumulări, care s-au constituit adesea, au fost donate unor instituţii în care sînt — în principiu cel puţin — inalienabile. Cele pe care proprietarii lor şi-le rezervă pentru propria lor plăcere n-au deloc şanse să rămînă multă vreme la adăpost în locuinţele familiilor. Chiar atunci cînd americanii nu sînt grăbiţi să vîndă după bunul plac al modelor conform obiceiului lor, sînt constrînşi s-o facă ade-

Scanned with OKEN Scanner

sea din pricina drepturilor de succesiune. Sînt deci puţine şanse — dar oare se ştie vreodată? — să se mai repete în viitor o situaţie ca aceea de care profită comerţul londonez de vreo treizeci de ani încoace, adică de atunci cînd nişte impozite mari şi o economie în declin fac să apară opere şi capodopere.

Expert al licitaţiilor şi pe lîngă tribunale, şi pe deasupra şi competent, unul dintre prietenii mei din Paris îşi primeşte în fiecare dimineaţă „bolnavii". Aşa îi numeşte pe vizitatorii ce-i aduc în scopul evaluării nişte neînsemnate opere de Rubens, Watteau, Chardin. La urma urmelor, totalul descoperirilor e redus: cîteva tablouri onorabile de şcoală, ici-colo opera vreunui pictor minor. În decursul anilor, am văzut, nu o dată, la Sotheby, nişte anonimi perfecţi aducînd, precum „bolnavii" parizieni, tablouri împachetate cu grijă în hîrtie de ziar. Spre mirarea mea, unele pachete conţineau într-adevăr nişte opere de maeştri. Am şi zărit, în cîteva rînduri, în cursul unei licitaţii, nişte bătrîne imposibil de descris, cum nu mai creează nimeni după Agatha Christie, părăsind sala după adjudecarea unui anumit tablou. Nu încercau să-şi ascundă satisfacţia: astfel deci pînza moştenită de la cucernicul lor văr valora o sută de mii de lire.

Aceste descoperiri nu apar totdeauna mai întîi în sălile uneia din cele două mari firme londoneze. Mai sînt multe alte case în provincie şi la Londra. Principala firmă, Phillips, face uneori licitaţii cu oarecare răsunet. Comprimînd serios cheltuielile, în special cele pentru cataloage, conducătorii firmei au ajuns să nu aplice majorarea de 10% impusă cumpărătorilor de cele două mari stabilimente de licitaţii publice din 1975. Din cauza acestui fapt, cifra de afaceri a crescut serios. La ora actuală, reprezintă cam două cincimi din cea de la Christie. Această cifră e realizată de două firme londoneze cărora, din septembrie 1976, li s-a mai adăugat o a treia unde se vor propune mai ales piesele obişnuite. Paralel, conducătorii de la Phillips au achiziţionat Jolly, o

Scanned with OKEN Scanner

sală veche de licitații în celebrul oraș turistic Bath.

La începutul anului 1975, Christie a achiziționat Debenham, o intreprindere mică din South Kensington, un fel de Neuilly londonez mai comercial decît al nostru. Sub numele de Christie-South Kensington, firma a avut o cifră de afaceri ce a depășit un milion de lire în cursul primelor șase luni, dublînd rezultatele precedente, pe cînd prețurile în acel timp erau departe de a crește. Se vînd acolo mobile, porțelanuri, tablouri. O adjudecare de o sută de lire stîrnește senzație în tot calabalîcul acela de prin poduri și debarale. Cu toate acestea, niște opere de-o anume importanță (în așteptarea altora mai importante) au și atras atenția noilor directori. Ele au fost incluse în licitațiile de pe King Street.

Dar în căsuțele din provincie apar, din cînd în cînd, niște piese ce sînt mărturiile unor bogății încă ascunse. Nu e totdeauna ușor să le dobîndești. „Rings-urile, acele înțelegeri ale negustorilor lipsiți de scrupule care barează un eventual cumpărător, sînt greu de aranjat în marile săli londoneze. Dar nu se întîmplă tot așa atunci cînd niște negustori din capitală sînt preveniți de adjudecarea viitoare a unei piese importante într-o obscură și îndepărataă sală de licitație. Pe de altă parte, niște traficanți vicleni fac să apară în acele stabilimente opere seducătoare și îndoielnice, mai des decît s-ar cuveni (oh! limitele expertizei) ce ajung în case onorabile, în colecții importante, ba chiar și în muzee.

SOTHEBY CUCEREȘTE AMERICA

Perspectivele exportului fiind mereu stimulate de un comerț interior foarte activ, englezii au prins foarte repede acel *boom* din zbor, dacă mi se poate ierta acest oribil joc de cuvinte. Echipa de la Sotheby, însuflețită de actualul ei director Peter Wilson, e aceea care s-a pornit pe calea pe care s-a avîntat Christie puțin mai tîrziu. Relua-
rea activităților, după întreruperea războiului, pe

Scanned with OKEN Scanner

teritoriul american a fost descrisă de cel însărcinat s-o facă, John Carter[13]. Operaţie condusă perfect: spirit de iniţiativă, cunoaştere a terenului, o inteligentă folosire a prieteniilor, totul se află acolo. Citind acea povestire, te miră grava dare înapoi engleză în atîtea alte sectoare ale comerţului internaţional. Avem de a face aici, e adevărat, cu o activitate de serviciu care, ca atare, nu e afectată de dificultăţile aparatului productiv dăunător altor forme de export.

Lucrurile au început la vreo zece ani după sfîrşitul războiului. Pînă atunci, venitul unor opere de artă trimise din America pe piaţa din Londra nu putea fi convertit în dolari. A fost nevoie să aşteptăm pînă în 1954, pentru a fi abrogată această inteligentă dispoziţie birocratică. Cei de la Sotheby contau pe vechea reputaţie a pieţii din Londra, pe calitatea expertizei şi a cataloagelor şi pe marea difuzare internaţională pe care ştiau s-o asigure acestora. A lăuda avantajele acestea străinilor devenea eficace din momentul în care problema repatrierii fondurilor nu se mai punea. Carter, un specialist al bibliofiliei, mai întîi reprezentantul în Europa al celebrei librării americane Scribner, apoi, temporar, asistentul ambasadorului Marii Britanii la Washington, s-a dus să le semene cuvîntul cel bun. El a transcris raţionamentul pe care-l comunica interlocutorilor săi: „Luaţi un Chardin sau un Cézanne. Va fi, după cum ştie orice profesionist avertizat, tot 100 000 de dolari indiferent dacă se va adjudeca la Parke-Bernet, la Sotheby sau la Hôtel Drouot. Într-adevăr, cei care vor supralicita la urmă se vor afla mereu printre cele şase persoane de la New York, Los Angeles, Chicago, Paris sau Basel. Ce va încasa vînzătorul tabloului în momentul socotelilor? La Londra 90 000 de dolari, la New York poate 75 sau 80 000 de dolari (tarifele de la Parke-Bernet erau flexibile pe atunci), la Paris după taxe şi comisioane (nici una la Londra) vreo 65 000 de dolari". La forţa argumentaţiei se adăuga o activitate neobosită. Anumite pasaje ale povestirii au stilul palpitînd al cronicilor de călătorii mondene

Scanned with OKEN Scanner

din revista americană *Vogue:* „Princeton (şedere la Fred Adams, memorabil dineu cu Ervin şi doamna Panofsky); Philadelphia (Mabel Zahn de la Sessler, Horace Jayne la Museum of Art, băut ceva cu Henry Mc Ilhenny, dineu cu William Mc Carthy de la fundaţia Rosenbach)" etc. Dar aceasta nu e cronica unui ziarist snob. În spatele fiecărei întîlniri (lista e lungă) există cîte o poziţie strategică de cucerit în lumea colecţionarilor, a fundaţiilor, a muzeelor.

Ne întrebăm ce s-ar fi întîmplat dacă experţii oficiali ar fi făcut un efort asemănător în aceeaşi perioadă cînd, să nu uităm, comerţul parizian se bucura de prestigiul conferit de licitaţia Cognacq şi licitaţia Biddle. Fără îndoială condiţiile obiective făceau balanţa să atîrne în asemenea fel în profitul Londrei că piaţa din Paris n-ar fi devenit prima din lume, dar prăpastia ce s-a ivit ar fi fost mai mică. Nu lipseau atuurile, astfel pe vremea aceea Parke-Bernet refuza vînzătorilor beneficiul preţurilor de rezervă. Recurgerea la Hôtel Drouot era şi rămîne prea scumpă din cauza comisioanelor şi al dispoziţiilor fiscale, dar sumele reţinute la Paris după Carter par calculate în mare şi o acţiune de anvergură ar fi antrenat poate nişte amenajări din partea guvernelor manifestînd atîta grijă faţă de export. De fapt, un singur avantaj londonez ne depăşeşte (dacă facem excepţie de cunoaşterea universală a limbii engleze): bogăţiile artistice aflate încă la particulari. Celelalte, expertiza, catalografia, reţelele de contacte, simţul publicităţii şi acele *public relations* sînt nişte elemente care ar trebui să vină de la sine într-o ţară în care se asociază avantajele unei vechi culturi cu cele ale unei societăţi industriale avansate.

LA PARIS: EFORTURI ŞI DIFICULTĂŢI

Din cînd în cînd Corporaţia experţilor oficiali îşi întinde trupul ei mare obosit şi întreprinde o acţiune. Ultima e inspirată de acel simţ al inutilu-

Scanned with OKEN Scanner

lui caracteristic monarhiilor pe ducă. Dorinţa de a transforma vechiul hotel din strada Drouot într-o instalaţie ultramodernă a dus la o amenajare costisitoare temporară (foarte reuşită) a gării d'Orsay. Cheltuielile acestui interludiu adăugate celor antrenate de kilometrii de altuglass şi de oţel cromat pretinşi pentru renovarea vechii clădiri (proprietate a Corporaţiei din 1854) vor greva multă vreme punga comună. Or, exemplele de la Sotheby, de pe Bond Street încă din 1917; de la Christie, de pe King Street din vremuri imemoriale; şi chiar de la Parke-Bernet ne demonstrează că nu e nevoie să operezi într-un imobil pompidolien şi luxos ca să vinzi. Fiind localul prea mic, conducătorii de la Sotheby au deschis localuri noi pe Motcomb Street. Acolo se află Sotheby's Belgravia unde se vînd, fără înfloriri inutile, nişte erori victoriene amatorilor din Orientul Apropiat. Ceea ce se vinde, şi maniera în care se vinde, contează mai mult decît cadrul în care au loc licitaţiile. Experţii oficiali parizieni nu sînt evident de această părere. Palatul Galliera, Hôtel George V, Meurice, Espace Cardin, numic nu li se pare prea frumos. Majoritatea licitaţiilor organizate în aceste locuri n-au stîrnit totuşi decît un interes local.

Alt handicap al pieţii din Paris: lipsa din presa cotidiană şi din revistele de specialitate a cronicilor serioase ale licitaţiilor. Mari jurnale precum *New York Times* şi *Times* din Londra consacră licitaţiilor nişte rubrici cotidiene redactate de colaboratori de o remarcabilă competenţă şi de o mare seriozitate profesională. Cronica Geraldinei Norman de la Times din Londra este, pentru oricine se interesează de artă (şi numai de comerţul ei), o sursă de informaţie preţioasă. Aşa ceva nu există în Franţa. În perioada licitaţiilor, ştirile senzaţionale în stilul „încă un Vermeer găsit în canal" sînt urmate de nişte cronici scurte de la Hôtel Drouot sau de la Galliera fiind pur şi simplu o vorbărie goală. Un singur cotidian, *Le Monde*, consacră licitaţiilor o adevărată rubrică, de care răspunde un curtier devenit binefăcăto-

Scanned with OKEN Scanner

rul muzeului din Dijon: dl. Pierre Granville care semnează Chantelou. Mă aflu printre cei care-i apreciază maniera uneori glumeaţă, uneori tenebroasă şi moralizatoare. Astfel, în legătură cu tablourile şi mobilele scoase la licitaţie la Palatul Galliera de milionarul bolivian Patino, a scris: „Indiscretul e foarte ispitit — la vederea lichidării unui mobilier a cărui greutate şochează prin atîta bogăţie încît omul cu gust se gîndeşte în general să se înfrîneze — să spioneze pe gaura cheii noua instalare a lui Patino, dacă admitem că o persoană avînd reputaţia de fin amator de artă poate să-şi modifice mediul ce-l înconjoară prin alegerea unui stil din altă epocă". Sau acel paragraf final cu privire la un desen „după Boucher" şi care ar fi într-adevăr de el în ciuda facturii stîngace a unei pisici reprezentată pe pagină" „Pictorul domnişoarei O'Murphy se pricepea mai bine la pisici, dar licitaţia cărnii ar fi atins atunci nivelul maxim, ceea ce n-ar trebui plătit". Am dori să găsim în cel mai important cotidian francez altceva: informaţii clare şi sigure cu privire la preţ, la calitate şi la originea pieselor vîndute. Nici revistele de specialitate nu ne sînt de prea mare ajutor. *Connaissance des Arts* continuă să publice, tîrziu, fotografii de opere disparate însoţite de scurte legende. Publicaţiile cu un caracter mai „ştiinţific", precum *La Revue de l'Art* şi *La Gazette des Beaux-Arts*, ignorează licitaţiile.

DOUĂ FIRME MULTINAŢIONALE

Ştiind să profite de atuurile lor, beneficiind de circumstanţele favorabile, englezii merg înainte. Cifrele sînt elocvente. În stagiunea 1956—57, Sotheby realizează o cifră de afaceri de 3 168 000 de lire. Biroul din New York, efectiv în funcţie din decembrie 1955, contribuie cu peste 20% la acest total. În 1958, Christie stabileşte, la rîndul ei, un corespondent în America. Volumul afacerilor, în sălile de pe King Street, e în anul acela de 1 687 000 de lire. Vedem că firma Christie

Scanned with OKEN Scanner

pleacă mai de jos și demarează mai încet. În ciuda rezultatelor spectaculoase, nu va ajunge firma Sotheby a cărei cifră, în stagiunea 1962—63, avea să fie de circa 11 milioane de lire. În stagiunea următoare, un nou progres: 13 251 455 de lire. La această sumă, 4 milioane de lire se datorează unor piese ce provin din America, adică mai mult de cifra afacerilor de la Parke-Bernet cumpărată de Sotheby la sfîrșitul acestei stagiuni (iulie 1964).

Noua conducere arată imediat ce e în stare să facă. În lunile ce au urmat, sala de pe Madison Avenue atingea a doua oară cifra cea mai mare din istoria ei, depășind 13 milioane de dolari. În 1967, Parke-Bernet va realiza cel mai important volum de afaceri mondial după Sotheby de la Londra care, în anul acela, deschide un birou la Les Angeles și un altul la Paris. Două licitații au loc la Gleaneagles, din Scoția, unul dintre cele mai importante locuri de golf, deci bun pentru a vinde tablouri victoriene de sport; cinci licitații organizate la Toronto deplasează zece mii de persoane. Expansiunea continuă, în anul următor e instalată o agenție la Beirut, se deschide un birou permanent pentru Canada chiar la Toronto, un altul la Melbourne pentru Australia și mai multe țări din Pacific. În cursul acelei stagiuni (67—68), se vînd la Londra piese provenind din șaizeci și cinci de țări unor cumpărători de șaptezeci și patru de naționalități. Au fost patru sute douăzeci și opt de licitații față de trei sute șaptezeci și trei din anul precedent. Cifra de afaceri de la Londra e de 20 530 000 de lire, iar cea de la New York atinge aproape jumătate din sumă. Mai mult de-un sfert din cifra de la Sotheby din Londra e reprezentată de trimiterile din străinătate.

Christie nu rămîne inactiv. Pentru stagiunea 1965—66, cifra de afaceri e cam de cinci ori mai mare decît aceea pe care am citat-o pentru 1958. În 1968, va atinge 11 726 000 de lire, ceva mai puțin de jumătate din cifra realizată de Sotheby de la Londra din aceeași vreme. Numărul licitațiilor, care e de două sute în 1958, va ajunge la trei sute numai în 1973. Totuși firma organizează

Scanned with OKEN Scanner

regulat licitaţii în cele patru colţuri ale lumii: Geneva, Düsseldorf, Melbourne, Montreal, Roma, Sydney. Aceste licitaţii ţin cont de particularităţile locale. Astfel, în iunie 1972, se vînd icoane ce aparţinuseră lui Jean Herbette, ambasadorul Franţei la Moscova imediat după stabilirea relaţiilor diplomatice cu Uniunea Sovietică. Cum diplomatul îşi petrecuse ultimii săi ani în Elveţia afacerea o tratează biroul din Geneva dar licitaţia va avea loc la Düsseldorf unde se manifestă un deosebit interes pentru icoane. Multiplicarea punctelor de activitate prezintă avantaje foarte diverse. Pentru importarea bijuteriilor moderne se plătesc în Anglia impozite mari. În Elveţia însă nu se plătesc. Geneva, unde se ajunge uşor, şi foarte cunoscută de bogătaşii internaţionali, va deveni deci centrul în care Christie organizează licitaţiile pentru orfevărie şi bijuterii. Aceste iniţiative dau randament — în 1972, Christie înregistrează o cifră de afaceri totală de 20 milioane de lire. În anul următor, saltul e spectaculos: 33 837 981 de lire, o creştere de 70%. E adevărat că dacă paritatea dintre livră şi dolar se menţine încă într-un mod precar, inflaţia galopează însă.

Imaginea importantă pe care firmele engleze au reuşit să şi-o asigure facilitează mult sarcina corespondenţilor lor în străinătate. Prestigiul n-a fost dobîndit într-o singură zi. În 1957, conducătorii de la Sotheby sînt conştienţi de importanţa ce-o prezintă pentru ei faptul c-au smuls lui Parke-Bernet, pe atunci firmă rivală, colecţia Weinberg. S-au bucurat de vizita regală la expoziţia ce a precedat licitaţia de pe Bond Street. În 1966, Christie îşi celebrează bicentenarul printr-o expoziţie la care îşi dau concursul marii colecţionari şi muzeele din toată lumea. Muzeul Luvru avea să trimită *Absintul*, vîndut cu 180 de lire în 1892 şi donat muzeului de Isaac de Camondo.

Cele două case publică în mod regulat o cronică, cu multe ilustraţii, despre licitaţiile cele mai remarcabile ale stagiunii precedente. Acest volum gros, conţinînd excelente articole de istoria artei, e o reamintire utilă a rolului lor în comerţ. De

Scanned with OKEN Scanner

vreo cîţiva ani, Sotheby îşi leagă numele de nişte lucrări de artă sau de curiozităţi foarte bine reprezentate, *Les Montres de Bréguet* (*Ceasurile lui Bréguet*) sau *Peintures Persanes de la Bibliothèque de l'India Office* (*Picturi persane de la Biblioteca Oficiului Indiei*). Christie cere unor contemporani (Dali, Barbara Hepworth, John Piper etc.) gravuri trase într-o sută cincizeci de exemplare, ceea ce, la drept vorbind, contribuie la creşterea stocului gigantic de stampe contemporane nevîndute.

NIŞTE COMERCIANŢI

Dar băşicuţele de şampanie s-ar evapora foarte repede dacă n-ar exista acolo şi efortul constant al *auctioneers*-ilor ca să folosească cum trebuie cărţile de care dispun. Spre deosebire de experţii oficiali, ei au dreptul să facă comerţ şi nu se privează de el. Loturile ce nu ating preţul de rezervă pot fi negociate, de la om la om, prin intermediul lor. De la un an la altul, sînt numeroşi vînzătorii şi cumpărătorii care profită de această manieră de lucru din care evident intermediarii profită. Stăpîni pe mişcările lor, *auctioneers*-ii pot accepta toate condiţiile ce li se par bune pentru a asigura vînzarea unor colecţii celebre. În ultimii ani înainte de criză, cedînd spiritului de competiţie şi optimismului înconjurător, li s-a întîmplat uneori să se angajeze la realizarea unor totaluri care n-au putut fi efectuate. Afară de asta, ei acţionează adesea în calitate de consilieri şi curtieri la negocierea unor piese ce, din diferite motive, s-a hotărît a nu fi scoase la licitaţii. Printre altele, e cazul unei opere importante autentificate de experţii uneia din cele două case. Aşa s-a întîmplat, în 1971, cu o pictură de Van der Weyden, vîndută Galeriei Naţionale din Londra prin intermediul lui Christie. Peste doi ani, în schimb, atunci cînd experţii aceleiaşi firme descoperă un Gérard David, acesta avea să fie scos la licitaţie. *Hristos răstignit între Sfîntul Ioan Botezătorul şi Sfîntul Francisc* (ulei pe panou 67,2×42,6), lăsat moştenire vicarului

Scanned with OKEN Scanner

unei parohii în 1946, a fost descoperit de succesorul său, în 1973, în niște „vechituri din sacristie". Prezentat la Christie, a fost identificat și adjudecat la 160 000 de guinee (420 000 de dolari).

AVIZ CITITORILOR

Incontestabila calificare a experților de pe lîngă englezii care se ocupă de licitații le permite celor din urmă să profite de un mare număr de descoperiri care se mai pot face încă în țara lor, ceea ce nu conferă totuși vreo garanție cumpărătorului. Într-adevăr, o clauză — figurînd printre condițiile licitațiilor în fiecare catalog — degajă firma ce le organizează de orice responsabilitate atunci cînd un lot e considerat fals. Cumpărătorul nu poate da în judecată pe cel de la care a cumpărat decît dacă dovedește reaua lui credință. Or, este evident imposibil în cvasitotalitatea cazurilor să dovedești intenția răufăcătoare.

Într-un catalog Sotheby sau Christie, gradul de certitudine al unei atribuiri a indicat de modul în care sînt prezentate numele și prenumele autorului presupus al operei. Consultînd glosarul ce figurează în fiecare catalog, afli imediat părerea vînzătorilor. Numele și prenumele artistului înscris în întregime indică faptul că organizatorii licitației consideră opera autentică: Gian Domenico Tiepolo — Gerlach Flicke — Cornelis Corneliz Van Harlem. Numele artistului precedat de inițiala, sau inițialele prenumelui artistului indică o operă contemporană cu artistul putînd a fi făcută în întregime sau parțial de el: B. Belloto. Numai numele artistului, fără vreo indicație a prenumelui, indică o operă de atelier sau a unui urmaș sau o operă „în stilul" și nesigură ca dată. Mențiunea „Școală italiană", „Școală spaniolă" înseamnă că opera e dintr-o perioadă mai tîrzie decît am putea-o crede după maniera în care a fost pictată. Toate acestea sînt foarte clare și nu ridică probleme. Dar numele artistului însoțit de toate prenumele sale este, repet, numai emiterea unei păreri pentru organi-

Scanned with OKEN Scanner

zatorii licitației. Nu sînt deci obligați a face altceva decît să dea dovadă de politețe pretinzînd ceea ce li se cuvine. Această obligație nu e urmarea vreunui contract ci aceea a preceptelor de bună educație încă în vigoare în insulele Britanice.

Așa stăteau lucrurile, de multă vreme, atunci cînd, în 1972, responsabilii firmei Sotheby au ajuns să-și modifice poziția. Negustorii de artă americani, grupați în *America Art Dealers Association*, care, ca toți negustorii de artă demni de acest nume, se consideră obligați să înapoieze banii pentru o operă vîndută de ei și dovedită a fi falsă, s-au ridicat împotriva obiceiurilor de la Parke-Bernet și ale firmei-mame de la Londra. Într-o țară ca America, în care pricipiul de protejare a cumpărătorului e în vigoare de multă vreme, organizația corporației negustorilor nu putea avea decît cîștig de cauză. Începînd de atunci, firma de la Londra avea să-și modifice și ea modul de a proceda. Cataloagele de la Sotheby indică acum condițiile primirii operei înapoi și înapoierii banilor pentru un fals. Cumpărătorul poate informa firma, cinci ani după cumpărare, că el contestă autenticitatea piesei cumpărate. E obligat, odată cu această comunicare, să înapoieze piesa chiar în starea în care se afla în momentul scoaterii ei la licitație. Atunci e nevoit să demonstreze că — ținînd cont de descrierea din catalog — piesa e falsă. În aceste condiții Sotheby se consideră autorizat de deținătorul precedent să anuleze vînzarea și să înapoieze banii încasați.

Nu se poate nega progresul. Rezerva cu privire la redactarea notiței din catalog e perfect logică. Falsul e definit foarte clar; „neautentic" înseamnă conform articolului opt din condițiile licitației: pictat de o altă persoană decît cea indicată în catalog a fi pictat tabloul în chestiune.

Christie, în schimb, nejucînd pe piața americană același rol ca Sotheby, rămîne imperturbabil la poziția tradițională conform căreia responsabilitatea firmei n-ar putea fi pusă în discuție decît dacă se dovedește în mod deliberat un fals. Tot-

Scanned with OKEN Scanner

odată, directorii firmei Christie, conştienţi de importanţa faptului de a fi consideraţi competenţi şi serioşi, nu scapă nici o ocazie de a face cunoscută grija cu care fac expertizele pieselor scoase la licitaţie. Au reuşit astfel, nu fără dibăcie, să dea imaginea unei firme deosebit de grijulii în „*fair play*". Clauza ce o eliberează practic de orice responsabilitate în materie de falsuri nu pare a se aplica decît la nişte cazuri limită neprobabile. Ar fi vorba în concluzie, de unul din acele anacronisme liniştitoare engleze, cum te poţi aştepta de la o casă în care pînă acum doi ani preţurile mai erau socotite în guinee. Căci orice ocazie e bună ca să faci să se creadă că firma face investigaţii serioase chiar şi atunci cînd i se încredinţează opere ce provin din colecţii renumite. Astfel, la 2 mai 1969, se scoate la licitaţie *Semănătorul*, un frumos tablou de Van Gogh ce făcea parte dintr-un ansamblu apreciat de cunoscătorii din toată lumea: colecţia Pitcairn. Atribuirea picturii nu poate fi controlată. Totuşi conducătorii firmei Christie repetă amabili că au păstrat tabloul ca să-l studieze mai mulţi ani. L-au scos în sfîrşit la licitaţie atunci cînd au fost încredinţaţi că e autentic. Într-adevăr, acesta nu figura în ediţia, care circula pe atunci, a Catalogului ştiinţific al operei pictorului. Cercetările făcute de specialiştii firmei dau rezultate datorită concursului nepotului artistului, inginerul Van Gogh, care regăseşte în hîrtiile mamei sale o descriere precisă şi detaliată a tabloului.

Firește că povestea apare în presa londoneză a doua zi după licitaţie. Am mai putea cita şi alte anecdote edificatoare, ce tind a da impresia că acea competenţă a firmei e în serviciul color care cumpără ca şi în a celor care vînd. În realitate nu e chiar aşa. Christie aplică în chip riguros preceptul latin *Caveat emptor**. Ceea ce s-ar putea admite dacă responsabilii firmei nu şi-ar bate capul în mod cinic să încurce afacerile. Am avut de curînd ocazia să-l întreb pe Salvador Dali cum de

* Fereşte-te de cumpărător (în latină în original).

Scanned with OKEN Scanner

a putut lăsa să treacă un fals, dealtfel foarte bine reprodus, într-un catalog de la Christie. „Firma se ferește să-mi trimită fotografiile operelor mele pe care le scoate la licitație și nu-mi dă nici un catalog", mi-a răspuns artistul. Or, dacă există vreun domeniu în care e ușor de verificat, acesta e într-adevăr cel al operelor artiștilor contemporani. Atît de ușor în realitate (e suficient să te adresezi pictorului), încît ne mirăm cînd vedem cum se înmulțesc falsurile de acest gen căci, vom vedea curînd, ele se înmulțesc.

AVANTAJUL UBICUITĂȚII

Iată deci cele două locuri, prin tradiție, pe primul plan din lume în materie de licitații. Unul a devenit capitala unei vaste rețele multinaționale neîncetat lărgită. În 1976, Sotheby a achiziționat o parte dintr-o veche firmă olandeză de la Amsterdam. În primăvara anului trecut, inaugurase seria marilor licitații pe care o continuă, într-un ritm de două stagiuni pe an pînă în prezent, la Monaco. În stagiunea 1975—76, Christie a ținut licitații la Geneva, Amsterdam, Roma, Montreal, Sidney, Melbourne și Launceston... din Tasmania. Indiferent de stabilimentele permanente de licitații și de punctele în care le organizează periodic, firma Sotheby posedă birouri în douăzeci și trei de orașe în Europa, în Statele Unite, în America latină, în Canada, la Hong Kong și în Iran.

Mai plini de bandelete decît niște mumii egiptene și nefăcînd mare lucru ca să scape de ele, experții oficiali sînt evident reduși la o parte neînsemnată a comerțului. Ne putem ușor închipui avantajele ce le revin firmelor engleze din faptul de a fi prezente de acum încolo pretutindeni. Pe de o parte birourile, independent de obiectele cunoscute, atrag opere de artă și curiozități pe care cei ce le dețin, în multe cazuri, nu s-ar obosi să le prezinte la Londra și printre care pot fi piese importante uitate sau pierdute. Pe de altă parte, stabilirea locurilor de licitații multiple nu are numai

Scanned with OKEN Scanner

avantajul de a rezolva unele probleme de vamă şi de a putea distribui obiectele la posibilităţile comerciale maxime. În realitate, afară de unele cazuri particulare, precum cel menţionat deja al icoanelor, ştim că locul licitaţiei e mult mai puţin important decît interesul operelor propuse. Dar într-o lume în care regula schimburilor e instabilitatea, faptul de a putea îndrepta nişte piese spre cutare loc cu monedă forte reprezintă o netăgăduită atracţie pentru unii vînzători în ciuda convertibilităţii menţinute a lirei grav atinse. E şi un mare avantaj pentru conducătorii londonezi ai celor două firme ce aduc Ministerului de Finanţe sume din ce în ce mai considerabile în valută, care mai adună în hambare şi ceea ce i se cuvine de la achiziţiile şi celelalte cheltuieli făcute la Londra de foarte numeroşi străini prezenţi în timpul marilor licitaţii anuale de la sfîrşitul toamnei şi sfîrşitul primăverii. Să nu mai ţinem cont de cheltuielile de la hotel sau restaurant şi altele ca de pildă, cele privind caşmirurile sau produsele Floris pe care nişte soţi lipsiţi de imaginaţie se cred obligaţi să le aducă acasă. Achiziţiile de artă de la negustori, sau aranjate de ei, în cursul vizitelor făcute de confraţi, de amatori sau de oameni de la muzeu veniţi să asiste la licitaţii, joacă un rol important în negoţul englez.

PARIS — PROVINCIE

Nimic din toate acestea nu se mai întîmplă de multă vreme la Paris. Aş vrea să mă înţelegeţi bine — nu spun că acea clientelă artistică internaţională nu vine în capitala Franţei, dar acestea nu-e forul în care trebuie să se arate în mod obligatoriu toţi cei care pretind a juca vreun rol în comerţ. Dealtfel Parisul e lipsit de atuul major constituit, între cele două războaie, de strălucirea artiştilor care — trăind aici — se grupaseră, mai mult sau mai puţin arbitrar, într-o „Şcoală“ ce-i poartă numele.

Scanned with OKEN Scanner

Știm ce fală îi conferise acest prestigiu în anii ce au urmat după Eliberare, dar oamenii au murit unul după altul și deși schimbul părea asigurat, în cele din urmă el a dispărut. Amatorii atrași la Paris de Picasso, Braque, Léger, Brâncuși și mulți alții erau foarte dispuși să creadă că o „Nouă Școală din Paris" va prelua făclia. Beneficiind de aceste condiții favorabile și dispunînd de o promoție activă de artiști precum Bazaine, Fautrier, Manessier, Poliakoff, Vieira da Silva care au fost un moment aștrii în jurul cărora gravitau niște stele mai tinere.

Curînd au început să se audă niște trosnituri. Făcînd, în 1960, cronica Bienalei de la Veneția, corespondenta de la *London Times*, după ce reamintise „umilirea franceză" de la Bienala precedentă, îl prezenta astfel pe Fautrier, vedetă, alături de Hartung, a Pavilionului Franței: „Datorită sprijinului personal al domnului Malraux, are acum ceea ce e fără îndoială reputația internațională cea mai exagerată după război". Or, chiar în timpul acelei Bienale, a survenit o cădere a bursei ce era mărturia unei scurte recesiuni. Cota parizienilor a șovăit, așa cum șovăie totdeauna în primul rînd valorile cele mai recent afirmate. De atunci, acești pictori își păstrează amatorii care plătesc pentru operele lor sume importante dar fără a putea fi comparate cu *leader*-ii comerțului contemporan. Ei nu asigură Parisului strălucirea aceea care atîta vreme a contribuit la gloria lui.

Aceasta este urmarea faptului că, începînd de prin 1940, niște creatori ce lucrau într-un sens total opus se afirmaseră în America. Mai întîi pur națională, reputația lor a depășit mările și polarizează, de atunci încoace, asupra numelor lor, aspirațiile estetice ale tinerilor artiști europeni și visurile financiare ale speculanților. Au fost și ajutați de un curent de naționalism artistic de o forță rar întîlnită. După o lungă așteptare, America cunoaște beția nu numai de a acumula cu ajutorul dolarilor creațiile celorlalți, ci și de a distribui lumii (tot cu ajutorul dolarilor) capodoperele create pe pămîntul ei. Chiar recent, impe-

Scanned with OKEN Scanner

tuosul (şi inteligentul) critic de la *New York Times*, Hilton Kraemer, afirma că Parisul a încetat să existe ca un centru artistic. *Le Monde* publica într-un loc important răspunsul unui alt american, Thomas Hess, ce contesta faptul şi reamintea influenţa exercitată de artiştii parizieni care au locuit în Statele Unite în timpul războiului. Dezbaterea e lipsită de importanţă: cauza o înţelegem. Folclorul din New York triumfător stăpîneşte de acum înainte cartiere inspirate, cafenele legendare în care s-a născut aventura. Montparnasse, Cafeneaua Dôme nu mai sînt decît un fel de grote Lascaux sau Altamira ale artei moderne.

Se pare că grija de a reda Parisului strălucirea lui de odinioară a fost unul din motivele care au stat la baza conceperii Centrului Beaubourg. Va fi extrem de interesant să vedem ce consecinţe o să aibă această masivă intervenţie a Statului arătîndu-se liberal şi vizînd favorizarea, de acum încolo a ansamblului creaţiei contemporane. Speranţele numeroşilor negustori sînt pe măsura investiţiilor făcute pentru a se instala în împrejurimile noului edificiu. Cît priveşte scepticii, aceştia se pot reconforta spunîndu-şi că vîntul bate cum îi place.

Pînă atunci, dacă sînt la Paris negustori excelenţi care cunosc bine circuitul mondial al afacerilor, nu sînt deloc galerii care să constituie un centru de atracţie internaţional prin manifestările prezentate acolo. Wildenstein, la fel de activ la Londra ca şi la New York, şi-a închis porţile din Faubourg Saint-Honoré de vreo cincisprezece ani. Conducerea cea nouă de la Knoedler, care a putut prezenta anul trecut la New York importante tablouri de la Ermitaj, a părăsit de asemeni Parisul. Aproape singur, în domeniul artei moderne, Aimé Maeght e în măsură, prin instalaţiile de care dispune, să organizeze expoziţii de mare anvergură. Prestigiul artiştilor săi vedete: Braque, Giacometti, Chagall, Miró, Kandinsky rămîne neştirbit, dar aceştia sînt morţi sau aparţin lumii de alatăieri. Afară de Tapies, cei care nu-s aşa de bătrîni nu

Scanned with OKEN Scanner

au la scară mondială decît o putere de atracţie limitată. Maeght, nimbat de lumina strălucitoare a „fundaţiei" sale de la Saint-Paul-de-Vence, şi-a văzut serios ameninţată situaţia lui financiară, nu fără ca mulţi să jubileze încă de la începutul crizei. Fapt e că — prin publicaţiile, expoziţiile şi manifestările sale organizate la Saint-Paul-de-Vence — reia, în felul lui, acţiunea dusă odinioară de nişte parizieni ca Léonce Rosenberg şi Paul Guillaume. Chiar dacă uit alte cîteva iniţiative îi rog pe cei care răspund de ele să mă ierte, trebuie să recunoaştem că aceasta e puţin într-o vreme în care primarul celei mai neînsemnate comune rurale are grijă să prezinte un program cultural mai grozav decît cel al comunei vecine. Să mai adăugăm încă ceva: un singur artist francez e o divinitate majoră în Olimpul preţurilor: Dubuffet. El nu are un negustor special la Paris.

PARIS — MISTER

Se înţelege că experţii oficiali, care oficiază în acest deşert avînd drept unică momeală doar garanţia de treizeci de ani, nu prea au succes. Faptul e cu atît mai explicit cu cît această garanţie a devenit o mare iluzie, chiar prin aceea că e o constrîngere. În ultimii ani, mai multe procese au reamintit profesioniştilor riscurile ce provin de la dispoziţii oarecum uitate înainte. Ca urmare, în cataloagele licitaţiilor franceze s-au înmulţit menţiunile restrictive: atribuite lui, din atelierul lui, în maniera lui, ar fi de etc. Cea mai neînsemnată scorojeală, cea mai mică zgîrietură atrag menţiuni, accidente, încurcături etc., ceea ce-i descumpăneşte pe profani, lăsîndu-i impasibili pe profesioniştii care ştiu prin cîte restaurări trece un tablou în cursul existenţei lui.

Nu lipsesc în Franţa persoanele care cunosc istoria artei printre ele aflîndu-se chiar experţi oficiali de licitaţii şi tribunale, dar slăbiciunea de care dau dovadă unele sisteme atunci cînd se fac numiri în anumite posturi oficiale e uimitoare.

Scanned with OKEN Scanner

Cum să ne mai mirăm atunci dacă la evocarea afacerii Meadows, de pildă, străinii se distrează cînd se gîndesc la titlurile oficiale ale experţilor, care nu aveau competenţa necesară. Aşa cum se prezintă lucrurile azi, domeniul în care expertul îşi poate exercita competenţa e dealtfel, într-adevăr mult prea vast. De pildă, nimic nu-l împiedică pe un eminent specialist al impresionismului să autentifice acuarelele unui pictor cubist, căci e vorba doar tot de „artă modernă".

Pe de altă parte, nu trebuie să uităm că legislaţia franceză conferă, în materie de autentificare, autoritatea cea mai importantă moştenitorilor creatorilor, pe toată perioada în care au drepturi asupra operei de artă (cincizeci de ani plus anii de război). Făcînd acest lucru, legislatorii aflaţi în faţa unei probleme ce nu poate fi rezolvată decît cu aproximaţie, au ales una dintre soluţiile posibile. Şi nu pe cea mai proastă. În multe familii se menţine încă tradiţia artistică inaugurată de pictor şi respectul pentru opera lui. Dispărută de cîţiva ani, bătrîna doamnă Rouart, fiica Berthei Morisot, nepoata lui Edouard Manet şi văduva unuia din fiii celebrului apărător al impresionismului, şi-a păstrat, pînă la sfîrşitul vieţii, vioiciunea spiritului ei în slujba operei celor doi pictori, pe care îi cunoştea mai bine decît oricine. Am amintiri de neuitat de la vizitele făcute în casa din cartierul l'Etoile, unde a avut atelier mama ei. Ea a transmis cunoştinţele altor membri ai familiei, printre care se află şi un istoric de artă specialist în Degas şi maeştrii acelei epoci.

Unele văduve ale artiştilor cunosc admirabil opera soţului lor, altele emit păreri arbitrare din capriciu sau din dorinţa de a se afirma, iar altele au făcut autentificări de complezenţă din ignoranţă şi venalitate. În anumite cazuri, moştenitorii n-au decît legături accidentale cu artistul pe care au dreptul să-l apere, ceea ce nu implică neapărat o desclasificare. În tot cazul, se pare că, în faţa recentelor abuzuri, juriştii tind să atribuie mai puţină autoritate celor care deţin „dreptul moral".

Scanned with OKEN Scanner

După cum vedem, lucrurile nu sînt simple în Franța. Nu-s totuși chiar atît de complicate încît să-i priveze pe experții oficiali de orice posibilitate de acțiune. Într-adevăr, aceștia au încercat să se stabilească la Monaco, dar din pricina multiplelor certuri interne, cei de la Sotheby le-au luat-o înainte. Principatul nu e Franța — dar legislația lui e identică cu aceea a țării noastre în multe cazuri. Sotheby-Parke-Bernet vinde prin intermediul unui portărel local, dar e destul pentru acest aspect al chestiunii. Drepturile de adjudecare sînt, în schimb, de 10%, ca la Londra, și nu e vorba de garanția de treizeci de ani, ci numai de ceea ce se menționează acum în cataloagele de la Sotheby.

Conștienți de importanța ce o au principatul Monaco în lumea foarte luxoasă, animatorii firmei și-au dus campania lor de lansare în chip abil. Prima licitație a avut loc în luna iulie a anului 1975, chiar în momentul cînd criza afecta foarte tare comerțul de artă. Dar această criză n-a fost ca aceea din 1929. Atunci, cu excepția unor mari bogătași, i-a atins pe toți. Recenta criză (să presupunem că s-a sfîrșit) nu i-a afectat, cu unele excepții, pe bogătași în asemenea măsură încît să le interzică orice fel de achiziție. Mai rămînea de înfruntat acea rezervă a persoanelor, pe care cea mai neînsemnată amenințare îi face să dea înapoi, ca o stridie atinsă de o picătură de lămîie. Dar pentru asta, era nevoie — mai mult ca oricînd — să le stîrnești pofta, cu abilitate. Și nu s-ar fi putut face o alegere mai bună decît acela pe care au făcut-o. Era vorba de niște obiecte de artă și de mobile, adesea de mare clasă, ce aparțineau baronului Rédé și baronului Guy de Rothschild. Primul e celebru printre persoanele cu gust. Al doilea e șeful unei familii universal cusoscute — printre altele — pentru colecțiile sale. Afară de asta, piesele propuse proveneau de la reședința Lambert și de la castelul Ferrière, niște jaloane ale snobismului contem-

Scanned with OKEN Scanner

poran. Să ne închipuim o licitaţie Medici în secolul XVII. S-ar bîrfi la toate curţile din Europa. „Sînt ruinaţi — ba nu, se descotorosesc de ceea ce au în plus. El are o amantă — nu-i adevărat, soţia lui se interesează exclusiv de moderni" etc., fiecare dorind o parte din ilustra colecţie. Specialiştilor de la Sotheby nu le-a fost deloc greu să le dea emoţii tuturor celor care, din Italia şi pînă în Texas, ştiu unde se află lucrurile frumoase şi aspiră să se apropie de valorile recunoscute ale prestigiului monden. S-au închiriat apartamente la hôtel de Paris (Sotheby îşi propunea serviciile în catalog), iar unele grupuri au închiriat chiar avioane. Licitaţia a fost un triumf, după cum ne dovedeşte supralicitarea finală de 1 500 000 de franci pentru un cal mare, un ecorşeu în bronz, din atelierul sculptorilor Susini.

De atunci încoace au mai avut loc alte două licitaţii. Prima, în noiembrie, miza încă pe magia Rothschild. De data asta, era vorba de un membru al ramurii austriece şi de prietena lui, baroana de Becker, care au manifestat multă vreme o predilecţie exclusivă şi rafinată pentru secolul XVIII. Tabacherele şi obiectele de cult religios s-au vîndut bine. Marcînd importanţa ce-o acordau principatului Monaco, organizatorii au adus de la New York faimosul ansamblu de piese de acest gen, ce provenea din succesiunea doamnei Charles E. Dunlap, restul colecţiei fusese vîndut la Parke-Bernet. Fără îndoială că nu toate împodobiseră mobile de Riesener. Cînd barometrul nu e fixat la vremea frumoasă, sînt destule persoane cărora nu le displace să păstreze în cuferele lor obiecte preţioase uşor de transportat.

În martie 1976, o licitaţie — la care s-au prezentat piese ce proveneau din diferite locuri — a marcat interesul pe care germanii îl manifestă de la o vreme pentru obiectele gotice şi cele renascentiste din ţara lor. Ultima licitaţie, din iunie 1976, a confirmat interesul constatat mai înainte la Londra. O *Fecioară cu Pruncul* (avînd 170 de cm înălţime), o sculptură policromă din lemn făcută în Germania de Sud în secolul XIV, a

Scanned with OKEN Scanner

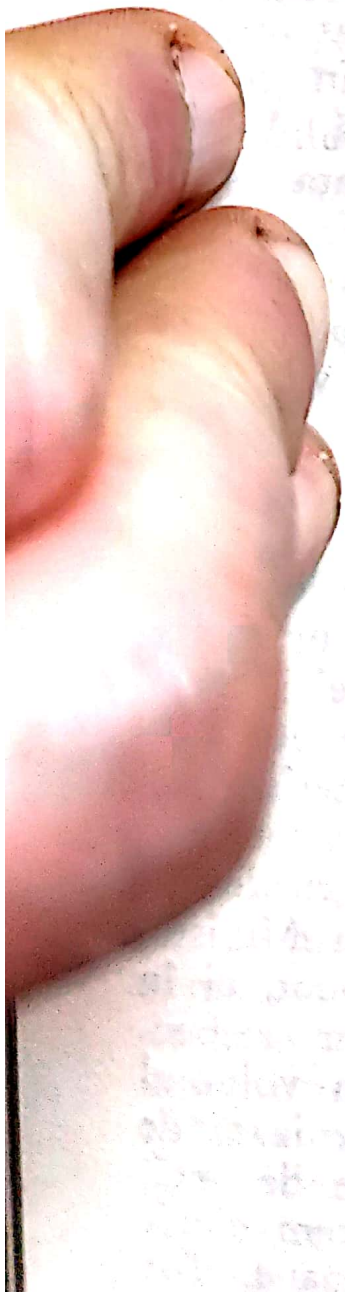
atins cifra de 170 000 de franci. Licitația era pentru niște piese ce aparțineau unui colecționar celebru în vremea lui, Arturo Lopez Wilshaw. Se afla acolo, printre altele, un microscop — comandat fără îndoială de Ludovic al XV-lea pentru doamna de Pompadour — al cărui tub acoperit cu piele de rechin era sprijinit pe un soclu de scoici din bronz aurit. M-am jucat de mai multe ori cu acest obiect — ce e o entuziastă mărturie a sensului obiectului și setei de cunoaștere din Secolul luminilor, — mai înainte ca vicontele de Noailles să-l dea lui Arturo Lopez în schimbul unei lustre Ludovic al XIII-lea de argint. A fost adjudecat la 350 000 de franci.

Cea dintîi stagiune de licitații la Monaco s-a terminat cu impresionantul total de 17 000 000 de franci. Ultima ședință a fost marcată de o interesantă supralicitare. S-a cumpărat pentru Luvru (bravo) o statuie în marmură din secolul XVIII de Antonio Corradini. Această Vestală uimitoare (avînd 138 cm înălțime) cu fața acoperită de un văl, evaluată la 20 000 de franci, s-a adjudecat la 140 000 (plus 10%). Fusese găsită în parcul unui domeniu francez de un reprezentant al firmei Sotheby, convocat acolo ca să vadă alte lucruri. Le urez experților francezi să aibă mai mult noroc data viitoare.

Totuși experții, și cei oficiali, nu sînt lipsiți de energie. Corporația nu dă informații oficiale cu privire la cifra ei de afaceri anuală. La ora actuală, se estimează că aceasta ar fi de trei sute de milioane. Evident, cifra nu ține cont de licitațiile experților oficiali și altor experți ministeriali din provincie. O parte importantă a acestei sume provine din licitațiile diverselor mașini agricole — care, nefiind totdeauna ținute sub egida Ministerului de justiție, n-au loc la Hôtel Drouot, ci în general chiar la sediul întreprinderilor respective — ce reprezintă cam o treime din volumul global al afacerilor. O altă treime e furnizată de licitațiile pentru tablouri și alte obiecte de artă. În mare, cifra firmei Sotheby — de acum cincisprezece ani — era de o sută de milioane. Tot

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce ştim despre situaţia generală a comerţului ne permite să credem că o clientelă franceză contribuie din plin la această cifră. Ar fi interesant să vedem dacă, bazîndu-se pe un comerţ intern ce nu trebuie deloc trecut cu vederea, experţii oficiali vor reuşi să recupereze o parte a întîrzierii din competiţia cu Londra, în ciuda handicapurilor ce dăunează acţiunii lor.



Scanned with OKEN Scanner

6.

FALSURILE

La începutul secolului, Henri Matisse, care avea contract cu fraţii Bernheim, se afla într-o zi în biroul unuia dintre ei. Un curtier obişnuit al firmei, şi societăţilor artistice de pe atunci, s-a prezentat cu o pictură impresionistă. Negustorul a privit repede tabloul şi apoi a spus: „Am avut chiar adineauri o lungă discuţie cu fratele meu. Bursa e mohorîtă, nu prea ne place acest tropăit de cizme din Bulgaria, aşa că ne-am hotărît să nu mai cumpărăm nimic o vreme . . .“ După ce omul a plecat, Matisse şi-a întrebat gazda: „De ce dracu nu i-ai spus pur şi simplu că tabloul e fals? — Pentru că, a răspuns Bernheim, e mai bine să vorbeşti cît mai puţin posibil despre asemenea lucruri“.

Nu mai ştiu cine mi-a spus povestea, nici nu-mi aduc aminte s-o fi citit în vreo carte despre Matisse sau despre arta modernă. Tot aşa se întîmplă deci şi cu un tablou valoros, despre care n-ai putea afirma că e autentic. Iată o bună introducere în materie, ca să vorbim despre falsuri mai sistematic decît înainte. Dealtfel, adevărată sau nu, anecdota corespunde într-adevăr atitudinii multor negustori, asupra cărora falsurile nu exercită deloc fascinaţia aceea ce o au asupra majorităţii persoanelor. Motivele acestei fascinaţii sînt diverse. Ele au fost atît de bine rezumate de

Scanned with OKEN Scanner

doamna Françoise Cachin, acum vreo douăzeci de ani, încît reiau aici un fragment din textul ei, citat deja de domnul Jean Ferré într-o carte recentă[14]: „Tot ceea ce e în legătură cu tablourile false interesează foarte mult publicul, dovadă modul senzaţional în care ziariştii folosesc aceste date. E vorba de ceva care ţine de crimă, de scandal şi de farsă; dar, mai presus de toate, e vorba de oameni celebri: pătrunzi în viaţa particulară a picturii. Toate acestea provoacă deci publicului un amestec de interes disimulat şi de indignare".

Pentru negustorii care se respectă, sau pur şi simplu bine informaţi, falsurile nu reprezintă nimic din toate acestea. A te lăsa păcălit de vreun fals e, mai înainte de orice, o jignire a amorului propriu. Să-ţi placă Boudin, să cunoşti bine opera lui Chasseriau, să fii totdeauna gata a face o călătorie ca să vezi o operă de Guardi într-un muzeu nu prea frecventat şi să comiţi o eroare cu privire la ei e un lucru supărător care nu-ţi procură nici o satisfacţie. Odată ce ai fost umilit, trebuie să suporţi consecinţele. În cazul cel mai bun, o discuţie neplăcută cu vreun confrate, de bună-credinţă fără îndoială, dar relaţiile cu el riscă să se strice cel puţin pentru scurtă vreme, după caracterul fiecăruia. Din fericire, în acest caz, nu vor fi pagube materiale. A nu da înapoi unui confrate o operă contestată, înseamnă a nu ţine cont de un cod nescris dar sever. După care nu ţi-ai mai putea reveni. Poţi avea tabloul de la vreun curtier cu situaţie materială precară şi incapabil să capete banii înapoi de la vreun vînzător veros sau vreun particular, care s-a despărţit de acel „tablou de familie" şi a plecat fără să-şi lase adresa. Atunci paguba, din punct de vedere financiar, ar putea fi mare. Într-adevăr, dacă pretinzi o sumă mică unei persoane care cunoaşte preţurile îi stîrneşte neîncrederea. Jocul prevede să-i spui o sumă logică, care să-i dea iluzia unui beneficiu seducător. Dacă opera e importantă, lucrurile pot ajunge departe. Trebuie să recurgi la justiţie. Curînd afacerea va deveni publică. Cum prietenii nu lipsesc niciodată, unii vor

Scanned with OKEN Scanner

spune chiar că au presimţit că e vorba de un fals, de cum li s-a propus opera etc.

Dacă lucrurile s-au oprit în această fază a procesului, te poţi felicita. Dar uneori se întîmplă să vinzi tabloul mai înainte de a fi bănuit impostura. Cu siguranţă că aceasta ţi se întîmplă cu vreun particular de care te leagă o sinceră prietenie, sau vreun director de muzeu, cu care tocmai tratai vînzarea unei piese importante. Nu prea eşti ispitit să-i previi, dar rişti ca ei să fie preveniţi de alţii, ceea ce e şi mai puţin plăcut. Aceşti clienţi sînt uneori înţelegători, alteori nu. Rambursarea banilor nu aranjează totdeauna lucrurile. Cînd ştii cîtă importanţă are un singur colecţionar sau o singură instituţie pentru un negustor, înţelegi repede grija pe care aceştia o au, în general, să se asigure de calitatea operelor pe care le propun.

Dar oricît ar fi cineva de precaut, nimeni nu poate fi ferit de vreun incident supărător. Cel puţin fiecare, dacă posedă experienţa necesară, se poate feri — în măsura posibilului — de riscurile pe care progresul erudiţiei (dacă nu şi cel al simţului calităţii) par a nu le fi diminuat.

ADEVĂR AZI, EROARE MÎINE

Fiecare generaţie, spunea Max Friedländer, ştie să recunoască erorile generaţiei precedente. În legătură cu acei falşi Vermeer ai lui Van Meegeren (presupun că detaliile afacerii sînt cunoscute de toată lumea), André Malraux a subliniat că un fals, chiar „reuşit", nu-ţi poate face iluzii prea multă vreme căci el poartă — prin forţa împrejurărilor — amprenta epocii în care a fost pictat. În 1955, am avut ocazia să văd *Pelerinii din Emmaus* şi *Cina* la Paris, la restauratorul Flandrin. Van Beuningen îi trimisese tablourile, crezînd în continuare că sînt autentice. Acestea mi-au făcut imediat o impresie proastă. Oare pentru că operele executate cu vreo douăzeci de ani înainte

Scanned with OKEN Scanner

se deterioraseră? Nu-mi atribui nici un fel de luciditate deosebită. A vedea un tablou considerat aproape unanim fals e una — a vedea într-un muzeu o capodoperă considerată așa cum fuseseră *Pelerinii*, onoarea unei națiuni e altceva. Trebuie să-i aducem un omagiu acelui colaborator al lui Duveen, care-i trimitea din Paris, la 4 octombrie 1937, această depeșă patronului său aflat pe atunci în America: „Văzut astăzi într-o bancă mare Vermeer cam 1,50 m pe 0,90 m, Cina lui Hristos la Emmaus, presupus proprietate de familie, autentificat de Bredius care scris articol Burlington Magazine noiembrie. Preț 90 000 lire. Fals țipător“[15].

Astfel, un obscur profesionist nu cădea în cursa încîntării stîrnite de declarațiile entuziaste ale unui ilustru istoric de artă. Tabloul a fost vîndut, în cele din urmă, cu jumătatea sumei cerute la început, ceea ce a confirmat bănuielile unora. Hans van Meegeren era un mare maestru al bacșișului. A avut intermediari foarte sus puși. S-a publicat numele celor care primiseră, într-un moment sau altul, sume considerabile. Unul singur, un funcționar, vechi prieten al lui Meegeren, se pare că a dat înapoi banii primiți. Presimțind foarte repede ceva necurat, a păstrat banii și i-a înapoiat la momentul oportun. Bredius a fost însă totdeauna mai presus de orice bănuială. Destul de frecvent o profundă convingere constituie motivul difuzării unor piese mai mult decît suspecte.

Cu mai mulți ani în urmă, au început să circule opere necunoscute de Manet. Acestea aparțineau fiului doamnei din Orlanda cu care pictorul avusese relații multă vreme fără a se căsători cu ea. Jacques Mathey, un negustor erudit, manifesta o deosebită ardoare în apărarea lor Zălogul era important. Mathey (care a murit în 1973) a fost, printre altele, autorul — împreună cu Parker, directorul de la Ashmolean Museum — unui foarte bun catalog al desenelor lui Watteau, care se mai folosește încă. Foarte curînd, în tot cazul nu cu mult înainte ca afacerea să devină o cauză celebră, mi s-au propus cîteva acuarele.

Scanned with OKEN Scanner

Cauză celebră, să nu exagerăm nimic. Nu era afacerea Lochkeed, nici măcar afacerea Van Meegeren. Să zicem ocazia unor achiziţii contestate după aceea, nişte dezbateri aprinse între cele cîteva sute de persoane de pe glob şi nişte grave acuzaţii mutuale între unele din ele. Fapt e că acuarelele acelea nu mi-au plăcut. Să fi fost o agerime vizuală sau o cunoaştere a operei? Îmi place s-o cred. Sincer spus, pentru a te îndoi de lucrurile acestea nu era nevoie să fii cine ştie ce învăţat. Poate că erau altele mai bune, dar eu nu le-am văzut. În tot cazul, n-am fost mirat atunci cînd am aflat, peste cîtva timp, poziţia net ostilă a familiei Rouart, lipsită dealtfel de mijloacele de a acţiona, întrucît opera lui Manet e de domeniul public de multă vreme. A sosit şi momentul cînd am primit, ca mulţi alţii, nişte publicaţii trimise regulat de Jacques Mathey şi care erau desigur foarte scumpe. Nici o reproducere, nici un text nu mi-au schimbat convingerea. În schimb, am crezut totdeauna în sinceritatea omului, ai cărui ultimi ani au fost trişti probobil, căci se considera victima acţiunilor acelei mafii condusă de Wildenstein care avea „două mii de tablouri, un carnet de cec inepuizabil". Fără îndoială că se atribuia prea mult bogaţilor.

UN FALSIFICATOR PENTRU BENZILE DESENATE: LEGROS

Dacă afacerea unui bătrîn erudit rătăcit are ceva patetic, povestea lui Legros e total lipsită de patetism. Ceea ce nu l-a împiedicat să fie subiectul a nenumărate articole şi, dacă ne referim numai la Franţa, să fie studiat de domnul Jean Ferré în lucrarea ce am şi citat-o, mai înainte ca Roger Peyrefitte să consacre o carte întreagă vieţii „negustorului", care e prietenul său. Legros a apărut adesea la televiziune. Pe canalul 2 a avut loc o mare dezbatere la care a participat, după proiectarea filmului ce i l-a inspirat lui Orson Welles,

Scanned with OKEN Scanner

și unde își joacă propriul său rol. Cartea domnului Peyrefitte mă scutește de prea multe informații biografice[16]. Autorul ei vorbește admirabil despre ticăloși. Știe să-și dozeze afecțiunea și indulgența, venind în chip inteligent în ajutorul eroilor săi, atunci cînd nu-i poate feri de unele mici neplăceri jenante. Am constatat-o în legătură cu *Manouche*. Dacă n-au citit-o încă, toți cei pe care-i distrează pușlamalele fericite (noi toți aproape) vor dori s-o citească. În ceea ce mă privește, mă voi referi la unele aspecte ale chestiunii, pentru care n-are importanță dacă Legros s-a născut în Egipt sau în altă parte.

În primăvara anului 1964, „negustorul", a cărui rețea de clienți se întindea pe atunci mai ales în America, — el a avut puțin timp o galerie la New York —, începe să vîndă tablouri unui Texan, Mr. Meadows care, în doi ani și jumătate, avea să cumpere cincizeci și patru. Arthur Hurtle Meadows e un om bogat. În treizeci de ani a făcut din General American Oil Co. o foarte importantă societate producătoare de petrol brut în America. În Texas, niște foraje, executate cu mijloace aproape artizanale de către fermieri și alți proprietari de pămînt, se adeveresc a fi adesea productive. Dar pentru a exploata zăcămintele, trebuie să recurgi la mijloace tehnice și financiare de alt gen. Meadows știe să intervină oportun în acest stadiu. E considerat un negustător de temut. Fapt e că societatea General American începe să prospere. Valoarea acțiunilor, ce-i aduceau majoritatea beneficiului, era evaluată la '68 de milioane de dolari în momentul cînd începe această poveste.

În doi ani și jumătate, Arthur Hurtle îi dă 600 000 lui Legros, pentru niște opere impresioniste și postimpresioniste. Dar să nu mai intrăm în amănunte, să spunem numai că acestea merg de la Degas la Picasso. În schimb, să facem un calcul simplu: șase sute de mii împărțit la cincizeci și patru — una peste alta — unsprezece mii de dolari bucata. Nu era scump, dacă ne gîndim cît costa încă de pe atunci un Chagall, un Gauguin

Scanned with OKEN Scanner

sau un Renoir (!...). Şi colecţionarul avea să declare, în unele momente, că suma totală a achiziţiilor nu depăşise 400 000 de dolari. În tot cazul, operele au fost evaluate atunci, în scopul asigurării, la suma de 1 362 750 — Meadows a ştiut totdeauna să cumpere. În cazul de faţă, cumpără pentru propria sa delectare. Conform unui mod de a proceda pe care-l cunoaştem bine, se gîndeşte şi el să doneze tablourile unui mic muzeu de care se interesează. Astfel va beneficia de scutirile fiscale ce decurg din legea americană. În acest caz nu va fi necesar să se evalueze donaţiile la cel mai înalt nivel, ca să poată beneficia de reduceri serioase la venituri. Mr. Meadows nu ştie încă ce o să facă. Poate că se va despărţi de unele picturi din colecţia sa — evaluată în total, la cursul oficial, la patru milioane de dolari — mărturiseşte unor vizitatori admirativi.

În orice caz, dosarul e în ordine. Petrolistul are toate motivele să fie chiţibuşar în această privinţă. Cu cîţiva ani înainte, pusese să se construiască pe socoteala lui (un milion de dolari) o clădire în campus-ul universităţii metodiste din Texas-ul de sud, regiunea lui de baştină. În 1962, se instalase acolo o colecţie de tablouri spaniole, cu care fusese înzestrat muzeul datorită generozităţii sale. Curînd, se dovedise că majoritatea erau false. După această nenorocită afacere, era mai bine să aleagă — în vederea unei noi donaţii — opere însoţite de certificate care să-i convingă, printre alţii, pe agenţii fiscului. Cele alăturate tablourilor furnizate de Legros se potrivesc de minune. Unele proveneau de la nişte experţi „oficiali", aşa cum nu există decît în Franţa, adică acele persoane considerate a fi singurele în măsură să dea unui tribunal avizele pe baza cărora acesta îşi stabileşte părerea dacă o operă e autentică sau falsă. Altele erau semnate de moştenitori, înzestraţi de legislaţia franceză cu „dreptul moral" de a apăra integritatea operei rudei lor. Tablourile din colecţia spaniolă, evaluată la trei milioane de dolari, nu fuseseră recomandate de ceva atît de impresionant.

Scanned with OKEN Scanner

Domnul Meadows, pe atunci în vîrstă de şaizeci şi opt de ani, l-a primit într-o zi pe Donald Vogel, un negustor local. Voia să se joace cu el de-a şoarecele şi pisica, un joc atît de apreciat de colecţionarii de o anumită vîrstă, cărora le dă un sentiment îmbătător de putere: „Oare voi dona — Oare voi lăsa prin testament — V-aţi însărcina să vindeţi pictura de Matisse — Aţi lua ca plată parţială pictura mea de Bonnard pentru Picasso-ul dumneavoastră pe care îl voi dona după aceea?“ etc. Profund tulburat de ceea ce văzuse pe pereţi, Vogel — membru al Asociaţiei americane a negustorilor de artă — şi-a prevenit colegii şi, cum unii dintre ei veneau la Dallas, a cerut petrolistului să-i invite. Era un chilipir. Conducătorii Asociaţiei recent fundate erau preocupaţi de abuzurile comise la evaluarea donaţiilor. Ştiau că pe cei de la Departamentul Finanţelor i-ar putea interesa această chestiune şi doreau să-i vadă pentru a primi încuviinţarea de a interveni. Unul dintre ei, Klaus Perls din New York, a povestit cum, atunci cînd a intrat, „am văzut un fals Vlaminck gigantic, în faţă era un Picasso fals“ — povestea începea.

Momentele tari şi situaţiile neprevăzute formează o urzeală, urmată de Roger Peyrefitte prin multe locuri prevăzute ca insulele Baleare, hotelurile elveţiene, uneori chiar închisori sau o călătorie în Africa.

DESPRE FOLOSIREA CERTIFICATELOR

Să ne rezumăm la ceea ce e esenţial, considerînd de o parte operele în cauză, de cealaltă parte certificatele. Să începem cu cele din urmă, deoarece semnatarii — cu excepţia unuia — nu contestă că piesele autentificate erau false. Domnul Ferré a expus faptele foarte bine, să-l urmărim. Şase experţi şi trei moştenitori au dat certificate — în total cincizeci şi patru — ceea ce corespunde realităţii. După autorul *Scrisorii deschise*, domnul

Scanned with OKEN Scanner

Meadows „reduce opera de artă la rolul foarte modest de pretext pentru un certificat". Vai, o fac mulţi alţii (şi în ce condiţii!), dar oare în cazul său e atît de sigur? Poate că texanul s-ar fi sinchisit mai puţin de posedarea acestor piese în arhivele sale, dacă şi-ar fi cumpărat pînzele maeştrilor de la firmele bune. E adevărat că atunci l-ar fi costat mult mai scump.

Dacă privim lista celor care au semnat certificate, dată de domnul Ferré, observăm imediat că — excepţie făcînd doi dintre ei — părerile lor contează prea puţin sau chiar deloc pentru negustorii, conservatorii si colecţionarii oarecum avizaţi. Dealtfel, ar trebui să ştim dacă cei doi şi-au dat părerea cu privire la nişte opere pe care le cunosc bine sau dacă — dreptul lor de a judeca rezumîndu-se la ansamblul „modern" — au legiferat nu în afara provinciei lor, ci în afara competenţei lor. Dar nici nu putem exclude faptul că unii din cei care au semnat să fi fost înşelaţi.

Toate acestea însă au prea puţină importanţă. Interesant e numai nivelul îngrozitor de scăzut la care se prezintă lucrurile. La televiziune, Legros se foloseşte mereu de acelaşi efect: se uită la telespectatori şi, cu privirea aceea catifelată din cauza ochelarilor mari negri, întreabă: „Oare de ce un mare colecţionar?" etc. Căci Legros se fereşte să-şi spună vreodată părerea asupra tablourilor. Cel mult ne lasă să înţelegem că a putut fi înşelat de nişte eminenţi experţi parizieni. Deci, atunci cînd Legros îl prezintă pe Meadows ca pe un „mare" colecţionar capabil să judece ceea ce posedă, îşi bate joc de lume fără să riste nimic. Căci telespectatorii au altceva mai bun de făcut decît să ştie dacă bătrînul texan e sau nu un amator bun. Ne putem pune, evident, întrebarea de ce mijloacele de mass media consacră atîta loc unor falsuri grosolane şi atît de puţin artei adevărate. Dar aceasta nu face parte din subiectul nostru şi răspunsurile ţîşnesc în mintea tuturor.

N-am văzut tablourile lui Meadows dar, în ciuda efortului făcut de domnul Peyrefitte de a

Scanned with OKEN Scanner

dovedi contrariul, e greu de crezut că Elmyr de Hory, un falsificator notoriu, n-a făcut cîteva dintre ele. Hory a fost multă vreme găzduit de Legros în casa lui din Ibiza. Era paznic cu un salariu de patru sute de dolari pe lună, o sumă considerabilă — în raport cu salariile din Spania — pentru acest gen de servitori „cu casă şi masă". O sumă derizorie pentru un furnizor de pînze de maeştri — dar probabil că mai existau şi nişte bani în plus — şi apoi cei care confecţionează falsuri sînt aproape întotdeauna oameni care cîştigă puţin, reduşi la mediocritate pentru că ei nu pot vinde. Afară de asta, Hory — care se pare că la început a vîndut repede propria sa marfă — e un recidivist dus pe copcă, nefiind în stare să acţioneze el însuşi decît pe lîngă cîţiva nătărăi, îmbătaţi de atmosfera din Ibiza, care era, prin 1960, o mare hazna de şarlatani internaţionali bogaţi şi eleganţi. Am văzut reproduceri după desenele lui Matisse şi alte lucruri făcute de Hory, căci s-a pomenit adesea despre el în reviste de vreo cincisprezece ani încoace. Cocteau spunea despre o fetiţă, căreia nişte exploatatori îi lăudau calităţile poetice: „Minou Drouet e singurul copil de vîrsta ei lipsit de geniu". Despre Hory s-ar putea spune că el e cel mai vulgar dintre toţi falsificatorii. Oare cum se pot lăsa înşelaţi oamenii de asemenea opere? Evident pentru că sînt total lipsiţi de simţul vederii şi n-au nici un fel de simţ al calităţii. Pentru că se sinchisesc probabil mai puţin de faptul că au primit sfaturi bune decît de cel că au cumpărat ieftin. Cu vreo cincisprezece ani în urmă, apărînd în Texas, Legros îşi alesese bine terenul. Statul avea milionari cu duiumul, mulţi erau, şi mai sînt încă, mai aproape de eroii din western-uri decît de Doucet sau de Wrightsman. Totuşi, atunci cînd domnul Meadows şi-a cumpărat ciurucurile, nu lipseau din regiune nici colecţionarii, nici conservatorii competenţi. Şi ei ar fi considerat o datorie de a acorda ajutorul unui om dispus să îmbogăţească patrimoniul artistic al statului lor. Dacă Meadows — atît de

Scanned with OKEN Scanner

fericit că face afaceri bune — a fost păcălit, acest lucru s-a întîmplat fiindcă l-a dorit chiar el.

Contrar unei idei unanim răspîndite, cariera acelor mari distribuitori de falsuri nu e prea lungă şi ei cîştigă mai puţin decît se spune: Legros nu citează niciodată alţi clienţi afară de Meadows. Înţelegem interesul lui de a fi discret, dar putem bănui că alţi cumpărători nu s-ar fi dat de gol, din grija de a nu se face de rîs — poate — dar trebuie să fi existat printre cei păcăliţi şi cîţiva oameni dornici să se răzbune.

Peyrefitte menţionează nişte lovituri mirobolante, realizate în detrimentul lui Getty, Niarchos, Onassis; de fapt e menţionat o mare parte din almanahul Gotha al colecţionarilor, dar e totdeauna foarte vag cînd pomeneşte de licitaţiile acelea. Autorul cărţii *Tableaux de Chasse* (*Tablouri de vînătoare*) devine mai precis atunci cînd vorbeşte despre intermediarii parizieni ai eroului său. Se pare că soţiile unor foarte importante personaje din ţară, trei la număr, ar fi acţionat multă vreme în calitate de curtiere pentru el. Ce grozavă idee are acest scriitor, cu multă experienţă în tehnica producţiei de *„best sellers"*. L-aş crede mai uşor pe cuvînt pe Peyrefitte, dacă nu mi-aş aduce aminte că la doisprezece ani — fiind un pasionat cititor al *Celor Trei muşchetari* — aveam deja unele îndoieli cu privire la iubirea Annei de Austria pentru Buckingham şi la rolul atribuit acelei Milady de Winter în istoria Franţei. Afară de asta, aş fi mai puţin sceptic dacă istoriograful, plin de admiraţie, n-ar forţa oarecum lucrurile. Dacă ar fi să-i dăm crezare, Legros, în 1964, ar fi vîndut muzeelor japoneze tablouri pentru suma de douăzeci de milioane de dolari şi colecţionarilor particulari pentru alte douăzeci de milioane. Dacă ţinem cont de preţurile în vigoare pe atunci, de valoarea dolarului şi, în fine, de faptul că cifra afacerilor firmei Sotheby depăşea în anul acela numai cu puţin suma, sîntem într-adevăr nevoiţi să tragem concluzia că e foarte exagerat. Dacă Legros dispune într-adevăr de mijloacele ce i le atribuie legenda,

Scanned with OKEN Scanner

le datorează fără îndoială traficurilor de arme și valută, descrise cu atîta complezență în cartea lui Peyrefitte.

E adevărat că Van Meegeren a cîștigat mulți bani, dar el nu era un Legros sau un Hory. El predase istoria artei și cunoștea bine teoria, curentă pe vremea aceea, conform căreia Vermeer pictase probabil tablouri religioase de mari dimensiuni — de unde și *Pelerinii din Emmaus*. Dacă n-ar fi fost războiul, ar fi consacrat probabil tot atîta timp (căci încă din 1931 cumpăra la Londra mari cantități din acel albastru lapislazuli pe care îl folosea Vermeer) și tot atîta grijă la fabricarea unei alte opere. În atmosfera aceea specială a Olandei ocupate, și-a rezolvat afacerile, ca să satisfacă cererea amatorilor printre care se afla și Goering. A devenit astfel excepția ce întărește regula, cîștigînd în puțină vreme sumele foarte importante care s-au confiscat după condamnarea lui.

După aceea, s-au exprimat nenumărate păreri disprețuitoare la adresa lui Bredius și a specialiștilor care se lăsaseră prinși în capcana *Pelerinilor din Emmaus*. Cu modestia adevăraților savanți, domnul Charles Sterling a scris: „Am înțeles indulgența irezistibilă cu care colegii olandezi au abordat picturile lui Van Meegeren, în ziua cînd am dat peste un mic retablu pictat al unei *Bunevestiri:* acesta părea să-mi confirme ideile cu privire la subiectul celebrei *Pietà de Villeneuve-les-Avignon*, de la Luvru, care, cred eu, e pictată de Enguerrand Quarton, dacă o compar cu opera lui sigură, *Încoronarea Fecioarei* (la ospiciul din Villeneuve). Într-adevăr, capul arhanghelului Gabriel este cel al Sfîntului Ioan din *Pietà*, iar Fecioara din *Bunavestire*, cu mîinile ei încrucișate și cu rochia de brocart, provine din *Încoronare*. Un elev al lui Quarton putea astfel depune o mărturie la temeinicia atribuirii acelei *Pietà*, așa cum Rogier van der Weyden și Jacques Daret atestă originea anumitor opere ale maestrului lor — Campin — împrumutînd de la ele nu-

Scanned with OKEN Scanner

meroase motive[17]. „Retablul — cu care era confruntat domnul Sterling — fusese considerat de unii dintre cei mai prestigioşi cunoscători ai picturii franceze din secolul XV fiind cu siguranţă executat în Franţa şi, fără îndoială, la Avignon. Unele detalii stilistice, ce indică o influenţă flamandă, puteau fi explicate prin prezenţa numeroşilor artişti de origine şi de formaţie neerlandeză în atelierele Provenţei. Încet-încet, îl cuprinsese îndoiala pe istoricul de artă atît de ispitit, totuşi, să considere opera ca un pivot al argumentării sale în favoarea atribuirii tabloului, păstrat la Luvru, lui Quarton. Examenul de laborator, aşa cum se întîmplă adesea, n-a dovedit mare lucru, afară de faptul că panoul (suportul pergamentului sau pictat direct?) era din stejar, lemn ce se folosea uneori în Franţa. În cele din urmă, retablul a fost trimis la New York, unuia dintre cei mai competenţi restauratori de azi. Verdictul său a fost lipsit de echivoc: era un fals, pe al cărui autor îl şi recunoscuse, un italian extrem de abil şi de bine informat, care lucrase în primul sfert al veacului. N-aveam decît să mă resemnez a saluta în el un artist ce discernase — prin intuiţie — afinitatea strînsă dintre *Pietà* şi *Încoronarea* lui Quarton". Observăm că e nevoie de o anumită rigoare, ca să nu te laşi cuprins de mrejele ce duc la o teorie îndelung meditată, deoarece dovezile materiale lipsesc. După ce a vorbit despre „acest compilator de mare clasă", domnul Sterling salută acei foarte rari confraţi, care sînt capabili să disimuleze „izvoarele lor cu o iscusinţă într-adevăr creatoare", de pildă, autorul unei *Fecioare* „atrăgător primitiv francez visat în secolul XX". Cunoaştem cel puţin un caz în care rafinamentul a fost împins pînă acolo, încît s-a inserat un fals între două elemente perfect autentice. E vorba de o predelă ce a pătruns la Fondation Dumbarton Oaks din Washington. Falsificatorul inserase o *Fecioară cu Pruncul* burgundă, copiată după acela din colecţia Bestigui de la Luvru, între două grupuri perfect autentice dar franconiene. Mai întîi nu s-a remarcat că falsifi-

Scanned with OKEN Scanner

catorul, asociind două mărturii ale goticului internaţional, amesteca mediul aristocratic din Dijon cu cel burghez din Nürnberg.

COMERŢUL CEL NOU

Negustorii, foarte grijulii de a-şi păstra reputaţia şi clientela, sînt extrem de prudenţi. Marii pungaşi sînt repede îndepărtaţi. Din cînd în cînd, unii mai păcălesc vigilenţa specialiştilor, etalînd o erudiţie pe care aceştia au plăcerea s-o omagieze. Totul e minunat în cea mai grozavă dintre lumi. Deci nu e deloc de mirare că doamna Raymonde Moulin nu spune aproape nimic despre falsuri, într-un studiu unde observarea minuţioasă a comerţului ajunge pînă la studierea monopolului, oligopolului şi polipolului în materie de distribuire a operelor artiştilor în viaţă. Trebuie să citäm puţinele rînduri din lucrarea ei, consacrată acestei chestiuni: „... Curtierii veroşi se elimină singuri din centrul activ al comerţului şi nu ajung să se menţină decît în zonele destul de tulburi de la periferia lui, acolo unde se practică falsurile şi combinaţiile nesănătoase“[18]. Această atitudine e cu totul conformă celei remarcată de Bernheim în discuţia lui (adevărată sau nu) cu Matisse. Aşa putea fi în 1967, cînd a apărut cartea doamnei Moulin. Dar nu şi acum. Şi nu pentru că falsificatorii nu s-ar afla la treabă (dovadă afacerile Legros şi Van Meegeren), dar evoluţia comerţului urmărită de la începutul secolului nu ajunsese încă la punctul în care se află astăzi.

Ar fi interesant să comparăm numărul de falsuri care circulă acum cu cel al falsurilor propuse cu vreo cincizeci de ani înainte. Evident că acest lucru nu e posibil. Totuşi, putem spune următoarele: perioada de mare expansiune economică dintre cele două războaie a durat zece ani în Statele Unite, nu chiar atît de mult prin alte locuri. După cel de al doilea război mondial, prosperitatea, pînă la recesiunea din 1973, s-a manifestat (cu cîteva piedici) vreo douăzeci de ani — mai

Scanned with OKEN Scanner

mult în Statele Unite. Dacă n-ar fi decît aceste fapte, ele ne-ar autoriza să gîndim că recordurile lumii, cu privire la falsurile care circulă, sînt regulat depăşite.

Afară de asta, comerţul e, din punct de vedere geografic, mai extins decît în trecut. E şi mult mai diversificat. Artele — numite încă „primitive" — arheologia preclasică, pictura presupusă naivă, manifestările cele mai contradictorii ale artei pe cale de a se face, artele orientale etc. au nenumăraţi amatori. Pofta de a face descoperiri a fost totdeauna mare. Astăzi e cu atît mai mare cu cît e mai uşor de satisfăcut. Colecţii magnifice sînt o dovadă a acestei noi curiozităţi, ce cuprinde toate civilizaţiile şi toate epocile. Tot această stare de spirit e şi cauza înmulţirii ansamblurilor „eclectice", unde piesele — provenind din culturi foarte diferite — sînt asociate pe baza unor consideraţii prea adesea pur decorative: stilul Ludovic al XIII-lea se potriveşte cu cel „modern", cu cel precolumbian, cu idolii cicladici, cu bronzurile din Anatolia etc. Evident că poţi schimba ordinea factorilor şi introduce alţii la infinit, inspirîndu-te de la nenumăratele imagini văzute prin reviste (iau apărarea vinovatului) sau pe ecran.

Pozitivă ca atare, această deschidere spre spaţiu şi timp face să crească neapărat riscurile cumpărătorilor. Ochiul, obişnuit cu unele mărturii artistice, nu se acomodează dintr-o dată, în chip firesc, cu alte culturi. Amatorul, simţindu-se în largul său într-un mediu unde ştie cui să acorde încredere, îşi pierde siguranţa atunci cînd abordează domenii total străine.

Am mai putea înşira multe alte date ale acestei naturi. Dar combinaţia lor ne-ar face să pierdem din vedere cauza principală a situaţiei actuale. Dacă unele practici, mărginite altădată la ceea ce doamna Moulin numea — pe bună dreptate — „periferia comerţului", tind a se generaliza în zona lui legitimă, aceasta se întîmplă pentru că grupurile sociale — pe care le privesc — s-au modificat profund. Sînt compuse, bineînţeles, tot din persoane, care dispun de un surplus financiar mai

Scanned with OKEN Scanner

mult sau mai puţin mare, după ce şi-au satisfăcut „nevoile esenţiale", a căror definiţie personală variază mult, pe măsură ce ne îndepărtăm de SMIG. Astăzi, ca şi în trecut, există îndrăgostiţi de artă, gata să sacrifice totul pentru a poseda operele rîvnite. Şi astăzi, ca şi în trecut, sînt foarte puţini. Erwin Panofsky scria: „Dacă toţi poeţii lirici, compozitorii, pictorii şi sculptorii ar fi forţaţi printr-un decret să-şi înceteze activităţile, o fracţiune, mai restrînsă, a marelui public şi-ar da seama şi o fracţiune, şi mai restrînsă, ar regreta serios"[19]. Numărul celor pe care i-ar întrista faptul de a fi împiedicaţi să-şi exercite dreptul de cumpărare ar fi (fie şi numai din cauza lipsei de libertate) şi mai mic încă. Totuşi, o proporţie mai mare de oameni bogaţi, decît în trecut, e dispusă să cumpere opere de artă, printre altele pentru motivul de a le specula, inspirat de creşterea spectaculoasă a numeroaselor „valori" şi de ciomăgeala psihologică pe care a generat-o.

ALŢI CLIENŢI — ALŢI NEGUSTORI

Totodată, în lumea occidentală condamnată la dispariţie de interpreţii curbelor demografice, numărul indivizilor în măsură să cunoască noi orizonturi ale artei (turism) şi numărul celor avînd posibilitatea să colecţioneze au crescut prodigios. În lunga perioadă a acelui intens dinamism economic, prin care am trecut, dacă unele dintre grupurile cele mai importante şi-au consolidat puterea, aceasta n-a cauzat, în sectoarele cheie ale materiilor prime — ale producţiei şi transporturilor — nişte acumulări de capital care să poată fi comparate cu cele realizate încă de la începutul secolului. În schimb — alte vremuri, alt capitalism — ridicarea generală a nivelului de trai, „popularizarea prosperităţii" în ţările bogate au conferit nişte dimensiuni cu totul neprevăzute unor activităţi mai înainte necunoscute sau marginale, aşa cum erau turismul, cosmeticele, acel

Scanned with OKEN Scanner

„*show biz*" şi multe altele. Pentru anumiţi auguri, fenomenul anunţă sfîrşitul capitalismului. În aşteptarea acestuia, sub noua sa faţă, au apărut nenumăraţi oameni bogaţi, ale căror dorinţe le împrospătează publicitatea cu mijloacele ei înzecite. Bucuriile mereu repetate pe care le oferă împlinirea dorinţelor îţi permit să treci repede peste anxietatea provocată de scadenţe şi de lipsurile de la bancă. Iar pentru momentele de mare penurie, există tranchilizantele, fiind ele înseşi o sursă de venituri atît de mare în comerţ. Unii negustori de artă au recurs la metode de vînzare sub înaltă presiune. Franck Lloyd visa să creeze supermagazine artistice, la începutul uimitoarei sale cariere, care ne va dezvălui imediat multe lucruri.

O asemenea atmosferă avea să genereze o situaţie nouă în comerţul de artă. Totdeauna au existat cumpărători prost informaţi şi negustori necalificaţi, înmulţirea lor accelerată este o consecinţă a acestor condiţii, ce s-au impus de vreun sfert de secol. Domnul John Rewald, ale cărui lucrări au ajutat atît de mult la cunoaşterea impresionismului, a descris lucrurile în mod pesimist: „Negustorii devotaţi unei cauze în care cred sînt înlocuiţi de către alţii, atraşi de averile ce se pot realiza destul de repede în acest domeniu. Persoane de toate categoriile şi din toate profesiunile au ajuns la comerţul de artă, avînd adesea un mare succes. Invazia asta de profituri şi de manipulatori — care, chiar dacă nu-s lipsiţi de scrupule, sînt ignoranţi şi procedează în comerţul de artă ca şi cînd ar fi vorba de marfă oarecare — tinde a face să dispară din profesiune cei cîţiva cunoscători ce se mai află încă... O altă consecinţă e repeziciunea neliniştitoare cu care se vînd pe faţă opere îndoielnice. Falsificatorii sînt destul de curajoşi ca să atace operele artiştilor în viaţă. Aceste contrafaceri sînt oferite de nişte negustori fără scrupule, dar şi de către alţii, cinstiţi dar incompetenţi. Un aspect deosebit al comerţului de artă îl constituie faptul că numai puţini indivizi profită de experienţă. Într-adevăr, cei care n-au nici un fel de afinitate cu operele de care se ocupă, par a nu fi

Scanned with OKEN Scanner

în stare să se folosească de experienţele vizuale şi în consecinţă, incapabili, să facă o distincţie între ceea ce e bun şi rău, între ceea ce e autentic şi fals. Aceste persoane — avînd drept unic scop să răspundă unei cerinţe în creştere şi care nu încearcă să ghideze gustul publicului (aşa cum făcuseră predecesorii lor cu riscul de a se ruina) — îşi pot permite să etaleze ignoranţa lor, numai pentru că acei clienţi sînt adesea tot atît de ignoranţi şi mai creduli decît ei înşişi"[20].

Modul acesta de a vedea situaţia poate fi considerat ca fiind prea sumbru. Dar el trece peste unele elemente de care trebuie să ţinem seama, ca să putem aprecia „comerţul cel nou". Dar să cercetăm chestiunea mai de aproape, examinînd mai întîi cum stau lucrurile în America. Ştim că acele condiţii de promovare la rangul de „mare colecţionar" odinioară, oneroase şi dificile, nu mai sînt în vigoare acum. Selecţia datorită banilor a dobîndit alt sens. Astăzi, persoanele avide de promovare socială n-au mult de aşteptat. Cine posedă, sau e pe cale de a poseda, cîteva opere reputate a fi rîvnite, adică, în general, la modă (modele mai numeroase şi mai schimbătoare ca niciodată ale cercurilor artistice), trece foarte uşor examenul de intrare. Curînd figurează în acele *trustees* ale muzeelor, unde conservatorii — lipsiţi de bani — sînt nişte virtuoşi ai cerşetoriei elegante. Firește că instituţiile americane au depins întotdeauna de ajutoarele benevole — inspirate mereu nu numai de grija de a urca pe scara socială, ci şi de dragostea pentru artă şi de simţul civic — dar nevoile n-au fost niciodată atît de imperioase. Cheltuielile de exploatare devoră bugetele. Dorinţa legitimă de a extinde domeniile de interes ale muzeelor (artă decorativă americană, civilizaţii „primitive", artă decorativă etc.), spiritul de competiţie, gigantismul antrenează cheltuieli considerabile. Pentru a le putea acoperi, nu se mai poate conta deloc pe fostele averi, atît de angajate deja faţă de operele „lor", MOMA, National Gallery, Metropolitan Museum, Chicago şi multe altele. Recenţilor donatori de fonduri li se dă, cum se spune, atît

Scanned with OKEN Scanner

cît dau şi ei. Doamna Finkenstein ţine morţiş la o expoziţie a pictorilor neorealişti din Paraguay. Cum să nu acorzi atenţia acestui proiect, cînd ştii ce influenţă are asupra judecătorului O'Shean care — renunţînd la unele promisiuni mai vechi — se gîndeşte să lase prin testament tablourile, nu oraşului său natal, ci muzeului din oraşul vecin în care şi-a făcut studiile.

Am mai văzut, asemenea manevre elementul nou ţine de nivelul pe care se situează de acum încolo. În 1958, existau în America cincizeci şi opt de mii de persoane care „valorau" de la un milion la zece milioane de dolari, adică de la cinci la cincizeci de milioane de franci. Afară de ele, mai existau două mii a căror avere era şi mai mare. În 1969, erau o sută patruzeci şi trei de mii şi patru mii posedau mai mult. Ultimele cifre publicate de serviciile fiscale americane sînt cele din 1972. Milionarii de ambele sexe sînt două sute douăzeci şi două de mii, fără a putea şti — din lipsa precizărilor pentru anii precedenţi — cîţi dintre ei au o avere mai mare de zece milioane de dolari[21]. Chiar dacă puterea de cumpărare a monedei americane a mai scăzut, sînt încă enorm de multe persoane printre care se pot recruta donatori, ce vor depune un zel de neofiţi în a-şi face glasul auzit.

Şi asta nu e tot: în 1958, erau cinci sute nouăzeci de mii de persoane, a căror avere era între două sute de mii şi un milion de dolari — în 1972, numărul lor ajunsese la două milioane patru sute optzeci şi patru de mii. În paisprezece ani, cohorta acelor „mici" avuţi crescuse cu aproape un milion nouă sute de mii de indivizi, care posedau de la un milion la cinci milioane de franci. Astfel că se mai adaugă, la primul grup, multe persoane în stare să-şi facă (pentru început) apariţia printre acei modeşti mecena, ce sînt „binefăcătorii" Asociaţilor prietenilor muzeelor, care dau o sută sau două sute de dolari pe an, cei care — cu ajutorul degrevărilor fiscale — îmbogăţesc instituţiile cu gravuri, cu ceramici sau desene minore şi, firește, cu „tînăra pictură" avînd o cotă redusă.

Scanned with OKEN Scanner

Nu riscăm să ne înşelăm atunci cînd spunem că majoritatea acestor noi veniţi au trudit din greu şi n-au avut timp deloc să se gîndească la artă. Dealtfel americanii, care se ocupă de aceste lucruri, consideră că ignoranţa publicului e un lucru cunoscut. Astfel, la începutul primăverii din acest an, Muzeul de Artă Modernă de la New York a prezentat o mare expoziţie a fovilor. Tablourile, în ciuda numărului mare, păreau a fi ilustraţiile lungului text mural, ce explica sursele şi intenţiile artiştilor şi semnificaţia operelor. Efortul acesta de didacticism intens ne arată cît se îndoiesc conducătorii de la MOMA de capacităţile publicului de a înţelege imediat operele pictate cu trei sferturi de secol înainte. Mai mult chiar, în stagiunea precedentă, se făcuse ceva asemănător la Metropolitan Museum, cu prilejul expoziţiei ce comemora centenarul impresionismului. Aceeaşi tendinţă se manifestă şi faţă de arta veche, deoarece lipsesc pe de-a întregul referinţele istorice. Eterna dezbatere cu privire la eficacitatea manifestărilor de acest gen, pentru ridicarea nivelului cultural, nu constituie subiectul cărţii noastre. Să ne mărginim doar la importanţa ce o au foarte numeroşi „colecţionari", lipsiţi de orice formaţie, la influenţa lor ce contribuie la ambianţa aceea specială a atîtor muzee americane şi, în consecinţă, la comerţul internaţional.

Evident că instituţiile americane nu sînt singurele în cauză. În Europa fericită şi inflaţionistă a apărut o vastă clientelă nouă, care nu e deloc mai calificată. Adesea, dar nu întotdeauna, se îndreaptă spre „avangardă", din cauza unor motive pe care domnul René Huyghe le-a expus foarte bine: „... în mediul acesta nou şi superficial informat, surpriza, şocul chiar, nu mai îndepărtează: ci atrag, devenind o garanţie empirică a reuşitei viitoare. Anomalia aparenţelor, ciudăţenia care derutează au devenit semne benefice, deoarece indică opera pe care gustul o alungă mai întîi şi spre care are interes să se îndrepte speculaţia"[22]. Aceşti amatori nu simt deloc nevoia să se iniţieze în alte forme ale artei. Trăiesc într-o

Scanned with OKEN Scanner

autarhie culturală completă — pentru ei Bienala de la Veneţia n-a însemnat niciodată ocazia de a vizita Galleria dell'Accademia.

Oricît ai fi de blazat, te minunezi neîncetat de noile exemple ale acestei rupturi. Un confrate mă cheamă la telefon. E vorba de o importantă piesă veche, „eu nu mă prea pricep la asta", adaugă fără a bănui cîtă dreptate are. Răspund prompt la invitaţie, căci nu am de a face cu un oarecare. De multă vreme, confratele despre care e vorba şi asociaţii săi au făcut afaceri grozave, ocupîndu-se cu vînzarea picturii acestui secol, de la Picasso la tinerii americani. Piesa importantă e o reproducere pe imitaţie de fildeş a gravurii lui Dürer, *Cavalerul şi moartea*. Altădată asemenea lucruri se vindeau pe rue de Rivoli în dughenele cu suveniruri — poate că se mai vînd încă. E inutil să ne mai punem întrebarea dacă poţi să apreciezi un Picasso fără a şti să-ţi spui părerea asupra unor mărfuri neînsemnate... afacerile merg.

PRECAUŢII ELEMENTARE

Aşa că nu e de mirare că certificatele joacă un rol atît de mare în tranzacţiile de astăzi. Foarte mulţi profesionişti ştiu cel puţin să deosebească o semnătură de alta aflată în partea de jos a unui document. A învăţa să devii precaut, reducînd astfel eroarea la un accident nu prea frecvent, e mai uşor decît a cunoaşte pictura, există numeroase dispozitive pentru a împiedica propagarea incendiilor şi sînt uşor de manevrat. Dacă un Seurat n-a fost trecut în inventar nici de Haucke nici de domnul Rewald, nu-i nici o şansă să fie autentic. O descoperire? Nu e deloc posibil — fiind vorba de o operă restrînsă şi care s-a bucurat foarte curînd de atenţia vigilentă a lui Signac şi Félix Fénéon, amîndoi prieteni şi admiratori ai pictorului. Dacă o pictură în ulei sau un pastel de Degas nu se află în lucrarea lui Lemoisne (el n-a făcut catalogul desenelor), e semn rău. O anchetă

Scanned with OKEN Scanner

ceva mai serioasă trebuie să ne dea explicaţia acestui fapt. De ce să mai dăm şi alte exemple, adevărata problemă constă din faptul că prea multe persoane, cumpărători, negustori, curtieri, par a nu fi în stare să înţeleagă astăzi importanţa acestor precepte simple. În timp ce scriu, o pisicuţă bulevardistă vorbeşte la radio pe un post periferic: „În doi sau trei ani, puteţi deveni decorator, anticar, gerant de galerie". Nu s-a schimbat nimic. De fapt, pentru a răspunde la oferta asta atrăgătoare, trebuie să suni la numărul 359 07 79 din Paris. Aviz celor interesaţi.

În ciuda publicării regulate a noilor volume, catalogul Picasso, început de Christian Zervos, omite un mare număr de opere, dar cel puţin e un instrument indispensabil pentru primele cercetări. Sînt încă destui oameni competenţi, care l-au cunoscut bine pe artist şi — prin el — opera lui, de la care se pot obţine informaţii valabile. Multă vreme producţia sa a fost fotografiată de galeriile Kahnweiler (chiar înainte de războiul din 1914), Simon, Paul Rosenberg şi Louise Leiris. Practicarea falsurilor operelor artiştilor în viaţă mi se pare a fi mai veche decît o spune domnul Rewald. Ca să rămînem la Picasso, falsuri destul de abile circulau deja prin 1920. Erau ale unui tînăr spaniol talentat, Gomez de la Serna, nepotul scriitorului spaniol cu acelaşi nume. În 1974, a avut loc, la Muzeul de artă al oraşului Paris, o expoziţie cu operele „legitime" ale acestui artist. Atunci cînd pictorul trăieşte, e foarte uşor şi foarte sigur să-i ceri părerea, dacă ai vreo îndoială. Direct, dacă se află pe loc, sau trimiţîndu-i o fotografie. Toţi artiştii se interesează de operele lor şi sînt extrem de curioşi să ştie ce circulă sub numele lor. Nimeni nu poate judeca un tablou mai bine decît autorul său, înzestrat — prin definiţie — cu o memorie vizuală superioară. Bancurile zeflemitoare, care circulă cu privire la acest subiect, le-am considerat întotdeauna ca făcînd parte dintr-un comerţ legendar de vechituri, ce încurcă lucrurile în mod inutil. Peyrefitte se complace în asemenea situaţie. După el, Picasso autentifica tot ceea ce se vînduse

Scanned with OKEN Scanner

destul de scump pentru a-i satisface amorul propriu. Dacă studiezi universul mental al lui Manouche şi Legros, aceasta nu înseamnă că ţi se oferă prilejul să-l înţelegi pe cel al unui mare artist. Poveştile de acest gen îşi au originea într-unul din acele răspunsuri pe care Picasso le dădea cu atîta măiestrie. Cum a fost întrebat dacă nu cumva intervine o mînă străină la restaurarea unei opere din tinereţe, adjudecată la un preţ considerabil, a răspuns „la preţul acesta e pictată în întregime de mine". Ca să fac o diversiune, ofer scriitorului această poveste, căreia sînt gata să-i garantez autenticitatea printr-un certificat. Un editor, cuprins de oarecare megalomanie, avea tendinţa să se considere autorul (textelor şi ilustraţiilor) cărţilor de lux pe care le publica. Sosind într-o zi cu mare întîrziere şi clătinîndu-se la o şedinţă de machetare, îi spune lui Picasso: „Înţelegi, Pablo, dacă nu beau nu lucrez. — Nu lucra", i-a răspuns laconic pictorul.

Dar să revenim la subiectul nostru. Un singur artist contemporan a încurcat iţele mergînd pînă acolo, încît nu vrea să-şi mai recunoască anumite tablouri. Acesta e Giorgio de Chirico, al cărui destin patetic îl face să-şi urască neîncetat scurta sa perioadă de prevestire. Aşa că opera lui e un sac plin cu necazuri. Dar de ce oare un adevărat negustor s-ar mai osteni să discute despre certificate cu nişte clienţi, ce pretind un Chirico pentru a-şi completa colecţia „suprarealistă", dacă aceşti mojici sînt incapabili să simtă prodigioasa poezie a operelor din perioada lui de glorie, de ce nu s-or fi ocupînd de colecţiile de timbre?

Altă operă la care poţi avea surpriza unor încurcături e aceea a lui Modigliani. Foarte curînd au apărut numeroase falsuri. Strălucita glorie postumă a tînărului pictor, mai admirat prin 1920 decît astăzi, atrăgea falsificatorii. Unii dintre prietenii săi de boemă, artişti talentaţi care îi cunoşteau bine maniera, au produs bucuroşi nişte falsuri ce le permiteau să bea şi să mănînce făcînd o farsă grozavă de ucenic. Toate aceste lucruri s-au povestit de sute de ori şi nu numai în cărţi de

Scanned with OKEN Scanner

artă oneroase, pe care le copiau neîncetat unii după alţii şi pe care dacă le ai nu înseamnă că le-ai şi citit. S-au scurs vreo cincizeci de ani de cînd cotidienele, revistele săptămînale pentru bărbaţi, femei şi copii publică periodic articole cu titluri atrăgătoare: *Quand j'étais Montparno* (*Cînd locuiam în Montparnasse*), *Les Nuits du Carrefour Vavin**, *Les Croissants du Dôme* (*Cornurile de la cafeneaua Dôme*). Toate aceste „tichete de retro" evocă povestea falsurilor — şi fără îndoială pe Kisling şi pe Soutine poate şi rolul jucat de Zborowsky în povestea asta. Destule ca să atragă atenţia celor neiniţiaţi. Dar (probabil că nici ziarele nu sînt citite mai mult decît cărţile) pictorul din Livorno îi tentează grozav... cu condiţia ca tabloul să aibă un certificat.

Să reluăm povestea de unde aceasta e părăsită de obicei. Cum cererea nu scădea, producţia s-a organizat într-o atmosferă mai puţin indiferentă. S-au făcut şi desene. Modigliani dăruise atîtea, încît era greu să le mai ţii socoteala. El fusese instinctiv un mare desenator, aşa că ar trebui să le poţi deosebi uşor pe cele cu trăsătura lui atît de elegantă şi de sigură. Totuşi practicieni îndemînateci au produs numeroase aproximaţii valabile. Niciodată nu s-a încercat în mod serios elaborarea unui catalog al tablourilor sau al desenelor. Cartea germanului Pfannstiel, publicată înainte de război, avea multiple lacune. Numai nişte negustori, care cunoscuseră începutul acestei aventuri şi-l admirau profund pe artist, ca Paul Guillaume, au putut emite păreri valabile. Dar majoritatea a murit. Ei n-au scris. În aceste condiţii, ce valoare mai pot avea atestările citate în momentul afacerii Meadows sau altele? Evident că nici una.

Înseamnă oare că nu trebuie să ne mai apropiem niciodată de Chirico sau de Modigliani? Trebuie să ai curajul să te bazezi pe simţul calităţii (asu-

---

* *Nopţile de la răspîntia Vavin.* La întretăierea bulevardului Raspail cu strada Vavin, se află celebra cafenea Dôme. (N. Tr.)

Scanned with OKEN Scanner

mîndu-ţi riscurile ce derivă din acest lucru). Trebuie să te gîndeşti serios şi să verifici bine de unde provin. Modigliani nu face parte dintre pictorii de care m-am ocupat. Mi-a trecut prin mînă una dintre cele mai frumoase opere de-ale lui. Aceasta fusese a lui Jean Doucet, dovadă, printre altele, o fotografie din articolul apărut în *L'Illustration*, după moartea colecţionarului, în 1930. Dacă-mi trimiteţi un plic timbrat, eu vă voi trimite numele muzeelor din Europa unde se pot vedea admirabile opere metafizice de Chirico pe care acestea le-au dobîndit de la mine.

Mai sînt şi alţi pictori, de ale căror opere trebuie să ne apropiem cu mare grijă, Utrillo de pildă. Căci s-au făcut nenumărate falsuri. Cum să le deosebeşti pe acestea de ciurucurile lamentabile pictate de omul acela exploatat de rudele sale, după ce se prăbuşise într-un ramolisment alcoolic? Pentru că unele figurează în catalogul ştiinţific, iar altele nu. Ei aş, prestidigitatorului care scrie această lucrare îi e greu să se descurce el însuşi, după cum ne-a demonstrat o recentă afacere criminală. Tăinuitor de obiecte furate sau nu, nu are importanţă, în tot cazul un om fără scrupule, ce l-a exploatat pe un altul, care nu se putea apăra.

Constanţa cu care o anumită burghezie franceză se încăpăţînează să cumpere aceste tablouri nenorocite ne demonstrează că ea nu trebuie să dea lecţii nimănui. Un lucru e interesant, adevăratele falsuri şi falsurile adevărate nu afectează în nici un mod comerţul tablourilor în care Utrillo, mai înainte de a se prăbuşi, evocase atît de bine melancolia acelui Paris al oamenilor neînsemnaţi şi al periferiilor sărace de la începutul secolului.

Recensămîntul complet al zonelor minate n-ar mai adăuga mare lucru. Avem de a face aici cu cazuri exemplare, ce vor fi poate predate la cursurile despre care am vorbit, pentru opţiunea „gerant de galerie". Hazul e că lucrurile sînt infinit mai complicate. Dacă oferta unui tablou de Rousseau Vameşul declanşează imediat semnalul „posibil suspect", din cauza numeroaselor falsuri

Scanned with OKEN Scanner

apărute între cele două războaie, în imensa majoritatea a cazurilor trebuie să navighezi cu toată grija. Mai înainte de orice, un tablou trebuie să facă o impresie bună. Odată trecut de punctul acesta, pur subiectiv, începe cercetarea. Ca regulă generală, o operă — ce te convinge de la prima vedere — are un dosar limpede. Bancurile ieftine (şi prea adesea justificate) pe care le provoacă certificatele, nu le fac pe toate inutile. Există mulţi istorici de artă a căror părere merită a fi luată în serios, fără a uita totuşi că sensibilităţile cele mai pătrunzătoare şi ochii cei mai obişnuiţi pot greşi şi că senilitatea nu cruţă pe nimeni. În multe cazuri, un tablou „sănătos" conţine un pedigreu fără cusur din nenorocire, atunci cînd e vorba de opere vechi; afirmaţia e valabilă mai ales pentru cele mai importante — *Aristotel contemplînd bustul lui Homer*, de pildă. În materie de artă, protecţia datorită banilor (niciodată absolută) nu-i o vorbă goală. Putem deplînge faptul, dar nu-l putem evita. Rămîne să mai apreciem pedigreul. Cel al lui *Aristotel* e, o ştim, stabilit de incontestabile hîrtii de familie, apoi putem urmări destinul cu certitudine, în ciuda mai multor soluţii de continuitate. Pentru un tablou, faptul că are o istorie jalonată de unele şederi la proprietari iluştri (dar necalificaţi din punct de vedere artistic) nu înseamnă neapărat că atribuirea e sigură. Am văzut că documentele (gravuri, corespondenţe etc.), de care dispunem adesea pentru opere începînd din secolul XVII, au determinat voga recentă a acestora. Iată deci dovezi — care nu sînt deloc categorice. Descrierea tabloului figurează în mai multe scrisori privind comanda lui, ai o factură, o gravură cunoscută s-a făcut pe vremea aceea. Oare în faţa ta se află opera originală sau o replică?

Şi mai trebuie să te asiguri de validitatea documentelor prezentate. Într-o scrisoare trimisă jurnalului *Times*, Bernard Berenson îşi dădea părerea asupra acestui punct: „... Nu trebuie să acorzi nici o atenţie pedigreului presupus, provenienţei, diferitelor scrieri şi documente, pseudo-

Scanned with OKEN Scanner

tradiţiilor orale, ce stabilesc autenticitatea unei opere de artă. Într-adevăr toate acestea sînt mai uşor de făcut decît un tablou. Pe de altă parte, nimic nu te împiedică să pictezi un tablou sau să cioplești o marmură care să corespundă descrierii date într-un document perfect autentic". Scrisoarea, citată de doamna Geraldine Norman, cu privire la o foarte recentă afacere de falsuri pe care o s-o degustăm ca pe un şerbet, datează din 1903. E de o mare actualitate, chiar dacă — graţie printre alţii şi lui Berenson — examinarea dosarelor „documentare" a devenit mai riguroasă.

GUSTURI ŞI CULORI

Nişte documente cu siguranţă autentice, ce se referă în mod netăgăduit la o piesă, pot să curme controversele. Absenţa lor, atît de frecventă, dă frîu liber divagaţiilor sau justelor intuiţii ale criticii subiective. *Portretul lui Carzotte* de Perronneau cumpărat în iulie 1976 la Sotheby pentru National Gallery de la Londra, se află expus acum lîngă *Fetiţa cu pisica*, un alt tablou al pictorului, a cărei falsă sensibilitate exagerată asigură vînzarea a nenumărate cărţi poştale, de cînd Duveen l-a donat muzeului în 1921. Or, René Gimpel îl considera inacceptabil. Dacă, spunea el, „muzeele nu şi-ar apăra falsurile cu o şi mai mare înverşunare decît particularii, ar trebui să fim surprinşi să vedem că pastelul rămîne atîta vreme agăţat pe pereţii acestui muzeu celebru!" Pentru negustorul-cunoscător, „marea calitate a lui Perronneau e faptul că desenează feţele sale cu vîrful creionului, vîrf care marchează peste tot urma trecerii sale în linii paralele. Aceste linii lipsesc de pe chipul fetiţei tratat numai cu estompa, fiind foarte vizibile în *Portretul doamnei Legrue*, „achiziţie care ar fi fost inutilă dacă *Fetiţa cu pisica* ar fi posedat calităţile maestrului"[23]. Achiziţia *Portretului lui Carzotte* nu are nici o semnificaţie pentru sau împotriva celorlalte două: acelea sînt pasteluri, acesta e ulei. Dar

Scanned with OKEN Scanner

părerea lui Gimpel nu-l angaja decît pe el, şi dacă muzeele îşi apără cu înverşunare bunurile lor, în multe ocazii, conservatorii s-au înclinat în faţa evidenţei fără a fi fost forţaţi la aceasta.

De îndată ce lipsesc mărturiile documentare — cu toate limitele lor — şi în artele plastice se procedează la fel ca şi cu părerile ce privesc interpretarea muzicală. Cine a ascultat „Tribuna criticilor de discuri" de la France-Musique va înţelege ce vreau să spun: „E sublim rubato-ul său", spune unul — „Nu, execrabil". Nimic mai stimulator şi, pe plan material, fără consecinţe, ca să cumperi mai degrabă o înregistrare decît cealaltă. În materie de pictură, de sculptură, de arte decorative, în schimb, o părere are valoarea echivalentului ei în aur. Adesea suportă consecinţele, uneori îţi permite să-ţi afirmi ieftin competenţa. Senzaţia licitaţiei Rédé, admirabilul ecorşeu de cal, a fost oare turnat în atelierul sculptorilor Susini, după cum indică catalogul? Domnul Granville, în cronica sa din *Le Monde*, *scrie:* „Dacă citeşti notiţa plină de miere din catalog, vezi armăsarul încurcat în nişte hramuri al căror echivoc îl înlănţuie de un căpăstru mai degrabă chinezesc: ţinînd cont de toate acestea, am putea clasa exemplarul ca născut în secolul XVIII". Plină de miere e o descoperire, dar notiţa indică foarte clar că, dintre celelalte două piese cunoscute, una (National Gallery din Scoţia) ar putea fi o copie tîrzie, cealaltă (muzeul din Springflied, S.U.A.) fiind, conform unei tradiţii ce pare foarte fermă, turnată de Giuseppe Valadier, arhitectul — printre altele — al unui fermecător casino din secolul XVIII, astăzi restaurant, de unde ai o privelişte atît de frumoasă a Romei. Cumpărătorul e prevenit deci. Mai ştia şi că el cumpără o piesă rarisimă, devenită şi mai dorită din cauza patinei admirabile. Turnată posterior epocii sculptorilor Susini? Nu domnul Granville avea să ne aducă dovada. El ştie numai, ca mulţi alţii, cît de spinoasă e problema sculpturilor vechi în bronz. S-au executat replici bune, fără intenţia de a cauza prejudicii diferitelor epoci. La începutul secolului

Scanned with OKEN Scanner

nostru, niște practicieni îndemînatici, ce operau la Veneția și prin alte locuri, au răspîndit pe piață piese ce mai circulă încă. Un alt teren minat — ar fi fost atît de simplu să o fi spus.

Cele două tablouri de factură bună, luate de la David pentru a fi restituite unor artiști abia cunoscuți, ne-au deschis o mică fereastră spre marile nisipuri mișcătoare ale picturii vechi. Nu e vorba numai de contrafaceri interesate — a căror carieră, cel puțin pornind de la un anume grad, e rareori foarte lungă — ci și de nenumăratele probleme ce le pun copiile, repetările, replicile de atelier. Copiile au jucat un rol fundamental în istoria artei. Cunoaștem importanța lor în antichitate. Nu e vorba să descîlcim aici fascinantul *imbroglio** al contrafacerilor medievale, care ar corespunde unui alt gen de referință decît aceasta a noastră și privind adesea niște obiecte ce au ajuns la demnitatea de opere de artă într-un trecut mult mai recent. Astfel s-a scris că „aproape toată gliptica evului mediu constă din imitații, adesea cu o precizie admirabilă, de camee sau de pietre antice“[24]. Prinții și ecleziaștii acordau fără îndoială același preț (cel al materiei mai mult sau mai puțin prețioase) unui obiect imitat ca și obiectului vechi. În Renaștere se manifestă un fenomen nou: colecția. Aceasta generează apariția falsurilor, în sensul pe care-l acordăm cuvîntului, dar fără vreo conotație pejorativă. Atunci cînd Vasari îi dezvăluie ducelui de Mantova că un tablou de Rafael, donat de papă, e în realitate o copie comandată lui Andrea del Sarto de către Ottaviano de Medici, ce nu prea dorea să se despartă de opera pe care o avea în păstrare, Giulo Romano, atașat ducelui și elev al pictorului Loggii-lor, a spus următoarele: „Cît despre mine, stimez tot atît de mult această piesă, ca și cînd ar fi fost de mîna lui Rafael și chiar mult mai mult. Căci e supranatural ca un om să fi fost atît de emerit, încît să imite atît de bine maniera altuia și să facă o copie atît de exactă“. Opera,

* Încurcătură, echivoc (în italiană în original).

Scanned with OKEN Scanner

adaugă Vasari „a fost dată după aceea ducelui Alessandro, care a păstrat-o la el numeroşi ani, şi în cele din urmă a dăruit-o ducelui Cosimo, care o păstrează în cabinetul său cu alte picturi celebre".

Am mai putea cita multe alte fapte asemănătoare din aceeaşi epocă. Dar acesta e suficient. Noi facem imediat un calcul în minte: azi atîta pentru del Sarto, atîta în plus pentru Rafael. E adevărat, dar nu e vorba, pentru moment, de finanţe — ci numai de sarcina grea a atribuitorilor. Împrumut intenţionat, aici exemple şi citate dintr-un număr de *Revue de l'Art*, consacrat copiilor, replicilor şi falsurilor. Această publicaţie ţine de ministerul Afacerilor Culturale, de Centrul Naţional de Cercetare Ştiinţifică şi de Comitetul francez al Istoriei de artă. Cei de la revistă acordă cea mai mică importanţă banalului aspect mercantil al lucrurilor.

În secolul XVII, înmulţirea colecţiilor duce la dezvoltarea rapidă a unui veritabil comerţ internaţional. Creşterea preţurilor şi a poftelor face ca aceste copii să fie adesea folosite în chip fraudulos. Cunoaştem bine numele diverşilor imitatori italieni, ale căror intenţii nu erau totdeauna curate. Apare expertul. Acesta nu roşeşte, dealtfel, mai mult atunci cînd greşeşte, cum nu roşea nici Giulio Romano, căci încă multă vreme o copie excelentă va suscita admiraţia.

Opera lui Rubens e o excepţie, care a fost foarte bine analizată de domnul Jacques Foucart. Însuşi pictorul se complace a încurca lucrurile, făcînd cu un rar talent şi o vizibilă complezenţă nişte lucrări de paştişare, menţionate deja ca atare în inventarul făcut după moartea lui. I-a copiat pe Pordenone, pe Tobias Stimmer, pe Rafael, pe Vinckboons, pe Willem Key, pe Vermeyen şi pe alţii. A retuşat în mod deliberat desenele unor maeştri italieni: Zuccaro, Giulio Romano, Domenico Feti. Se ştie, pe de altă parte, că atelierul lui Rubens era administrat conform principiului unei organizări de lucru foarte avansat. A dat el însuşi o listă de lucrări făcute de mîna lui, ce se

Scanned with OKEN Scanner

disting de cele făcute de elevi şi retuşate de mîna lui[25].

După o vreme, unele opere ale elevilor, ale urmaşilor imediaţi, ale sateliţilor vor fi atribuite Maestrului. Lucrările unor eruditi contemporani, în special cele ale domnului Michaël Jaffé şi ale lui Stechow, au adus o contribuţie însemnată la clarificarea problemei, dar el mai oferă încă un vast cîmp de cercetare. Monografia consacrată lui Gaspard de Crayer, de către Hans Vlieghe (1972), conţine mai multe schiţe, lungă vreme atribuite pictorului-diplomat şi restituite lui Crayer, datorită raporturilor ce existau între operele documentate ale acestui artist. Domnul Foucart spune foarte bine: „La urma urmelor, o eroare de atribuire e oare totdeauna legată de vreo păcăleală mai mult sau mai puţin conştientă? Evident că nu, şi numeroase opere n-au devenit nişte *falsuri* decît după aceea şi din greşeală".

Gravurile, firește, contribuie în mare măsură la lămurirea anumitor probleme — dar suscită altele. Multe desene au fost făcute de nişte practicieni sau de elevi în vederea unei reproduceri. Se pot distinge uşor! Adesea e adevărat. Dar ce să mai zicem de pagina aceea din colecţiile sovietice atribuită în mod tradiţional lui Rubens, apoi schimbată pe bună dreptate desigur, în ciuda unei foarte mari asemănări cu o gravură cunoscută? „O complicaţie suplimentară, nu e deloc exclus ca această copie foarte abilă, dar efectiv prea migălită, pentru a fi chiar de Rubens (şi cu accente de guaşă prea insistente, prea egal repartizate peste tot) să fi fost retuşată de Rubens". Domnul Foucard are dreptate cînd spune că e greu să consideri fructul unei colaborări strînse ca pe o simplă copie făcută pentru a-l păcăli pe amator. N-am putea exclude, dealtfel, eventualitatea ca o pagină plasată la marginea operei să fie din nou integrată după vreo nouă lectură sau descoperire a documentelor pierdute.

N-am mai terminat tot povestind amuzantele greşeli la care dau naştere, pe vremea lui Ludovic al XIV-lea şi mai tîrziu, copii făcute cu nişte in-

Scanned with OKEN Scanner

tenţii ce pot fi mai mult sau mai puţin mărturisite. Bon de Boulogne lucra perfect în maniere atît de diferite ca aceea a lui Rembrandt, Poussin, Albano sau Guido. Colecţia regală conţinea mai multe sute de copii inventariate într-o rubrică aparte. Cataloagele licitaţiilor din secolul XVIII descriu tablouri atribuite clar adevăraţilor autori dar pictate „în maniera" maeştrilor italieni sau flamanzi. Consideraţia pentru pastişa abilă persistă, dar Claude Lorrain socoteşte necesar să se ferească de contrafaceri ţinînd un *Liber Veritas* cu titlu revelator. Michelin şi Sébastien Bourdon aveau o reputaţie solidă (nu cu totul lipsită de păcate) de copişti deosebit de talentaţi. În 1959, s-a vîndut la Londra lucrarea *Sacrificiul lui Noe*, cunoscută şi sub numele de *Călătoria lui Avraam în Egipt*. Considerată a fi de Castiglione de către Thomas Bodkin, pe atunci una dintre autorităţile în materie, vîndută sub acest nume, publicată în 1964 de italianul Giorgio Briganti cu atribuirea aceea, e o pastişă a lui Bourdon. Acum aparţine istoricului de artă de la Londra Denys Mahon, specialist în secolul XVII francez.

Ar mai rămîne să urmărim evoluţia copiei în secolele XVIII şi XIX, rolul ei pedagogic totdeauna afirmat, rolul ce-l joacă în decoraţia bisericilor, copia „de înşelăciune" aşa cum e practicată cu toată inocenţa de Pierre Grassou, unul din cei mai neînsemnaţi eroi ai lui Balzac. Am spus destul pentru a demonstra imensa complexitate a unei chestiuni pe care tot felul de apărători de nedreptăţi le reduc prea adesea la ignoranţă sau la reaua credinţă a istoricilor de artă, a spiritului lucrativ al negustorilor, al personalului muzeelor, al colecţionarilor.

Complexitatea problemelor puse de pictura veche, riscurile ce decurg din ele sînt una din cauzele care au contribuit în favoarea impresionismului şi a artei mai recente presupuse „sigure". Marea lor vogă coincide cu apariţia publicului nou şi nu se poate atribui numai sensibilităţii „moderne" a acestuia din urmă. Nu toţi noii veniţi refuză din pricina asta să se intereseze de ceea

Scanned with OKEN Scanner

ce e anterior mijlocului secolului al XIX-lea. Ba dimpotrivă, arta veche se asociază din ce în ce mai mult sofisticării, șicului. Autorul unei cărți americane, consacrate fondatorului giganticei afaceri cu cosmetice Revlon, dispărut recent, povestește cum acesta trimisese înapoi mai multe desene de Piranesi cerînd să li se adauge culoare. Charles Revlon, pornit de la nimic, găsea în gigantica lui avere mijloacele de a-și potoli resentimentul conceput în mizeria tinereții sale. Mai întîi a avut cel mai mare iaht din lume, apoi s-a îndreptat spre artă, încercare supremă a acestui „rang" pe care înțelegea să-l cumpere. Unul din miturile vechiului capitalism era acela că rangul, atunci cînd nu-l deținei prin naștere, nu putea fi dobîndit decît cu prețul unei lungi și umilitoare ucenicii. Acest mit nu mai există astăzi. Trebuie să ne felicităm pentru asta, dar faptul îi încurajează pe noii veniți să se lipsească de lecțiile unui Berenson, înlocuit de Duveen despre care nu vom ști niciodată dacă, prezent și azi, ar repeta celebrul său dicton „nu sînteți pregătit pentru mine".

Domnul Rewald sublinia faptul că invadarea profesiunii de către persoane necalificate tinde a elimina negustorii competenți. Afară de asta, e evident că unii dintre ei vînd fără greutate lucruri pe gustul vremii. Afacerea falsurilor care i-a încîntat pe englezi în cursul verii anului 1976 e o bună ilustrare a acestei stări de lucruri.

UN ROBIN HOOD AL FALSIFICATORILOR: KEATING

Mai mulți ani de-a rîndul, un anumit număr de acuarele și de desene ale lui Samuel Palmer apar la Londra în marile case de licitații sau la niște negustori reputați. Provenințele sînt diverse. Se merge pe urmele unora, pornindu-se de la acei mici „*auctioneers*" din provincie, altele sînt achiziționate de particulari. Încă din 1970, Sir Karl Parker, conservator la Ashmolean Museum, vede

Scanned with OKEN Scanner

un desen suspect într-o casă foarte cunoscută de la Londra, Leger Galleries. Dar prevenirea sa nu-i convinge pe directorii firmei — căci au achiziționat piesa la o licitație din provincie cu importanta sumă de 9 400 de lire. La puțin timp după aceea, domnul David Gould, restaurator și negustor, examinează același desen și-l consideră fals și el. Arată o fotografie unui profesor universitar, domnul Raymond Lister care, după ce scrisese o biografie a lui Palmer, pregătește un catalog științific al operei sale. Aceeași părere. Gould nu ezită deci să scrie ziarului *Times*. Scrisoarea lui nu prea are ecou. Atunci cînd un alt desen, *Horse Chesnut Tree*, e propus la Sotheby, în 1973, domnul Gould trimite o nouă scrisoare, de data asta lui Peter Wilson, directorul firmei. Totuși, desenul e scos la licitație. Pentru a-l obține, un frabricant englez de ciocolată stabilește un nou record mondial: 15 000 de lire (34 500 de dolari). Afacerea mai mocnește încă o vreme. Izbucnește scandalul atunci cînd doamna Geraldine Norman, de la *Times*, începe o anchetă ale cărei prime rezultate le publică în iulie, mai înainte de a revela, la începutul lunii august, numele falsificatorului[26]. La rîndul său, domnul Thomas Keating scrie ziarului *Times* în stilul cel mai pur al scrisorilor trimise acestui cotidian de la înființarea lui: „Sir . . . aflu că activitățile mele în domeniul artei au stîrnit o anume consternare în cercurile interesate (ceea ce nu-i nimic dealtfel pe lîngă efectul produs de activitățile mele de motociclist amator de-a lungul șoselelor secundare din frumoasa noastră țară pe care tocmai am parcurs-o)". După acest preambul, domnul Keating mărturisește că a făcut desenele lui Palmer și multe alte lucruri.

Să menționăm imediat că, după vechea rețetă, acest practician se ocupă bucuros de unii artiști a căror operă pune niște semne de întrebare. Vom vedea totuși că ambițiile sale nu se opresc aici. Samuel Palmer (1805—1881) n-a fost niciodată un necunoscut, în special în Marea Britanie. Totuși, în ultimii săi ani, s-a bucurat de interesul sporit pentru peisagiștii englezi și de faptul că

Scanned with OKEN Scanner

cele mai bune opere ale sale îl evocă pe Blake, cu care a fost prieten în tinereţe. E unul dintre noii veniţi ce figurează pe treptele mijlocii ale cotei. Opera sa e încă departe de a fi fost complet studiată. Pe parcursul convorbirilor cu anchetatoarea, Keating îşi atribuie fabricarea a vreo optzeci de „Palmer" din cea mai bună perioadă, cu oarecare diferenţă chiar numărul pieselor autentice din perioada aceea cunoscute pînă atunci. Şi asta nu e tot: are la activul său şi un mare număr de „*Krieghoff*". Şi de data aceasta alegerea e bună. Cornelius Krieghoff, abia menţionat în repertoarele de pictori, e un artist neînsemnat al secolului XIX, autorul unor scene din viaţa canadiană de pe vremea lui. Farmecul lor ţine de subiecte (plimbări cu sania etc.) mai degrabă decît de calităţile picturale. Descoperind pictura, mîndri de trecutul ţării lor, canadienii au cumpărat, de mai multă vreme, nenumărate opere. Acest lucru a influenţat preţurile. Firește că o asemenea operă, uşor de copiat şi pentru studierea căreia nu te poţi sprijini deloc pe mărturiile contemporane, face dificilă orice încercare serioasă de a alcătui un catalog.

Domnul Keating povesteşte ziaristei şi soţului ei viaţa pe care a dus-o pînă la cincizeci şi nouă de ani. Se înregistrează pe bandă de magnetofon şi acum pregătesc o carte. Legros nu duşmăneşte deloc o societate pe care a ştiut s-o exploateze atît de bine. Dar nu acesta e şi cazul englezului, un personaj brutal şi fanfaron, apărînd — din povestirile anchetatorilor — simpatic în multe privinţe. Şi ăsta e „un fel de noroc. Tatăl său a fost zugrav, iar mama femeie de serviciu. Toată viaţa a fost sărac. A practicat o vreme meseria tatălui său, după ce plecase de acasă, la paisprezece ani, în cel mai greu moment al crizei din anul 1930. Marinar în timpul războiului, e fost luat prizonier la Singapore şi cunoaşte viaţa grea din lagărele japoneze. Evadează — o adevărată ispravă — apoi supravieţuieşte unei torpilări. Reformat, se căsătoreşte. În 1952, divorţează şi e nevoit să plătească pensie alimentară pentru cei

Scanned with OKEN Scanner

doi copii ai săi. În tot acest timp, nu are decît o singură dorinţă: să fie pictor. Obţine o bursă de studii, apoi cade la examenul pentru diplomă: are note bune la partea tehnică, dar compoziţia lasă de dorit. Iată-l restaurator, ajunge să fie şi apreciat, dar din pricina caracterului său contactele cu ceilalţi sînt dificile. Începînd din 1960, lucrează doi ani pentru guvern, restaurînd frescele din secolul XIX la Marlborough House, fosta reşedinţă a reginei Mary. Lucrurile se opresc aici — cei care îl folosesc vor spune că din pricina „incompatibilităţii personalităţii".

Keating îşi descoperise — de la o vreme — talentul de paştişor. Mai degrabă o anume înclinare, căci are de încheiat o socoteală cu lumea. În special cu lumea artei unde calităţile sale n-au fost niciodată recunoscute. Se va răzbuna făcînd să circule — şi să fie apreciate — falsuri. Nişte falsuri grosolane, spune el, căci nu are decît sarcasm la adresa cunoscătorilor, experţilor, cu toţii membri al acelui Establishment artistic, ce au vina de a nu fi ştiut să-i înţeleagă pictura. Falsuri atestate, dealtfel. Îşi pune propria semnătură, cuvîntul (*fake*) fals sau o înjurătură în aşa fel încît să apară la cel mai neînsemnat examen radiografic. Nici o persoană avînd ochiul oarecum exersat n-ar trebui, după el, să recurgă la acest examen. Repetă mereu afirmaţia: „Sînt un falsificator foarte prost. Ca să fiu sincer, nu pot să-mi închipui cum de s-a putut vreodată că smîngălelile grosolane, scoase pe piaţă drept opere de Palmer, puteau fi autentice".

În tot cazul, un autor prolix. Majoritatea falsificatorilor se rezumă în general la doi sau trei pictori, cel mult la o şcoală. La el, găseşti de toate. Englezi importanţi, francezi iluştri, maeştri olandezi şi pictori neînsemnaţii olandezi. Ţara sau epoca nu au importanţă. Tom are geografia şi istoria în vîrful degetelor.

Revelaţia posibilităţilor sale a avut-o din întîmplare. Într-o zi, un bătrîn proprietar de galerie şi colecţionar — pentru care restaura tablouri — i-a cerut să facă un ulei după un portret gra-

Scanned with OKEN Scanner

vat. Peste doi ani, un prieten a văzut pînza expusă ca operă din secolul XIX. După aceea, falsificatorul involuntar avea să afle că negustorul folosea de mulţi ani două doamne bătrîne specializate în „tablourile cu flori din secolul al XVII-lea". Poseda un cuptor conceput special ca să producă crăpături. Tom Keating, însă, n-a recurs niciodată la aşa ceva. Preferă să se folosească de un procedeu chimic pe care-l perfecţionase el însuşi. Nu ignorează nimic din ceea ce trebuie să ştii despre pînze şi hîrtii vechi, făcîndu-şi mari provizii. Din onestitate şi dorinţă de răzbunare, are adesea grijă să aleagă suporturi care să nu aibă nici o legătură cu epoca operei imitate, mai ales atunci cînd e vorba despre artişti pe care-i admiră. Astfel, falsurile sale la Palmer ar fi făcute pe hîrtii din secolul XX şi cele executate la Rembrandt pe altele din secolul XVIII. Umorul său se exprimă într-un mod original: cum găsise un şasiu vechi ce mai avea marca folosită întotdeauna de firma Christie, nu se mulţumeşte numai să întindă deasupra o pînză recuperată de la un tetal şi să picteze orice. Cercetează ca să afle cărei opere îi corespundea marca acelei firme bine conservată şi face din nou tabloul al cărui pedigreu e astfel regăsit pe de-a întregul.

ÎN CASELE MARI

Primul din Palmer-ii săi, ce va apare pe piaţă, e vîndut unui muzeu englez în 1965 de firma Colnaghi, incontestabil una dintre firmele cele mai respectabile ale scenei internaţionale. În 1969, scoate la licitaţie un alt Palmer în provincie prin intermediul prietenei sale, domnişoara Jane Kelly: 610 lire. În luna februarie a anului următor, tînăra femeie aranjează să se vîndă prin aceeaşi firmă mai multe opere de artişti minori, a căror alegere dovedeşte versatilitatea lui Keating, cunoştinţele sale şi aptitudinile de a alege opere care să fie mai puţin cercetate decît altele: un pictor american din epoca colonială, un englez

Scanned with OKEN Scanner

din secolul XIX şi Luis Paret, singurul contemporan spaniol al lui Goya care merită a fi amintit. Tot la această licitaţie, domnişoara Kelly prezintă *Sephan Barn*, acel Palmer care avea să atingă cifra de 9 400 de lire. Ar fi interesant să aflăm împotriva căror supralicitatori reprezentantul de la Leger Galleries a făcut să i se adjudece desenul pentru o sumă atît de mare. Oricum ar fi, Keating, după ce se gîndise să înapoieze în mod anonim preţul desenului, „păstrînd un comision modest", cheltuieşte o bună parte din bani şi foloseşte restul pentru a se stabili, în 1971, la Tenerife împreună cu prietena lui. Între timp, aceasta mai vînduse alte patru desene celor de la Leger Galleries, furnizîndu-le un pedigreu ingenios, devenit verosimil prin faptul că moştenise într-adevăr tot felul de ciurucuri vechi de la bunicul ei, plantator în Ceylon. Domnişoara Kelly, despărţită acum de Keating şi trăind „undeva pe continentul american", e în stare să inventeze o poveste coerentă. După ce părăsise studii serioase, ca să ajungă pictor şi restaurator sub îndrumarea prietenului ei, a lucrat un an ca asistentă de bibliotecară la firma Knoedler din Londra.

Printre tablourile scoase la licitaţie de tînăra femeie în februarie 1970, se afla unul care atrăgea atenţia. Nu era opera unui artist de mîna a doua, ci un Francesco Guardi. Keating a dat o listă interminabilă de pictori celebri pe care i-a imitat. E prea lungă ca s-o mai publicăm aici. Boucher, Fragonard, Gainsborogh, Degas, Velázquez etc. Lipsesc, în aparenţă, doar cei care nu fuseseră solicitaţi. Pentru unii are o predilecţie: Paulus Potter şi încă mulţi alţii. Iar după alţii preferă să facă desene în locul tablourilor: maeştrii evului mediu, Rembrandt. Pentru acest lucru cu bucata, primeşte foarte puţin, vreo zece sau douăzeci de lire de capodoperă. Vinde producţiile sale drept ceea ce sînt în realitate şi nu mai vrea să ştie de soarta lor. Totuşi, cîteva dintre ele le-a găsit înzestrate cu semnături ilustre şi nu are nici o îndoială în privinţa intenţiilor celor care le cumpără, adesea persoane de la periferia

Scanned with OKEN Scanner

comerțului: telali, curtieri mai mult sau mai puțin ocazionali. Totodată, dăruiește mult, căci, știm, e un om dificil dar generos. Toate aceste lucruri — achiziții, daruri — încep adesea o carieră, prin apariția lor la licitațiile neînsemnate de prin provincie, la care el personal, după cum ne dovedesc activitățile domnișoarei Kelly, n-a catadixit să recurgă.

Există și alți clienți (nu mai generoși), cei pe care-i numește: „gentleman-ii" — dacă mi se permite o asemenea exprimare — comerțului de artă. Și aceștia vin să-l vadă; în unele ocazii, nu ezită să ia inițiativa. Dovadă următoarea poveste, petrecută și asta tot printr-un intermediar. În 1963, trecînd prin fața unei dughene de vechituri, vede un tablou la care-l interesează doar pînza și îl cumpără cu cîțiva șilingi. Întors acasă, descoperă, după ce-l spălase repede, că tabloul avea la margini niște linii echidistante trasate cu o extremă precizie. Era un Mondrian de la începuturile carierii! Se întoarce la prăvălia cu vechituri și explică cît ar putea fi de interesantă descoperirea lui pentru unele case din West End, sectorul elegant al comerțului de artă. Dar care galerie? aleasă Redfern, suprema eleganță, unde sînt persoane în măsură să înțeleagă unul din cele cîteva tablouri ce marchează începutul lungului efort care l-a dus pe Mondrian la chintesența picturii sale. Telalul urma să facă demersurile. Cît privește profitul, acesta avea să fie împărțit pe din două. Dar nu trebuie să ne prezentăm fără dovezi. Un neamț bătrîn emigrat — real? imaginar? — murise cu puțin înainte prin vecini. Tabloul era în locuința lui cu niște vechituri și hîrțoage. Pictura e vîndută curînd.

În următoarele săptămîni, Keating execută, la cererea prietenului său (fără a pune întrebări vreodată), o serie de picturi expresioniste germane. Considerate toate a fi fost ale bătrînului, se află la Redfern Gallery, nu fără a se fi regăsit în mod oportun, printre hîrțoage, un vraf de scrisori și de cărți poștale adresate unui anume August Kranth, care conferă, dacă ne putem ex-

Scanned with OKEN Scanner

prima astfel, o identitate răposatului. În total, şaptesprezece tablouri aveau să intre la Redfern. Cinci, printre care şi cel de Mondrian, aveau să fie vîndute în primul an. O operaţie bună, din cele pe placul negustorilor. În cazul cel mai rău, adică acordîndu-le responsabililor galeriei o generozitate de care aceştia n-au dat neapărat dovadă faţă de vreun telal, tablourile vîndute trebuie să le despăgubească pe celelalte. Douăsprezece opere dintr-o şcoală a cărei cotă creşte neîncetat. Vai! primele cinci se întorc, printre ele şi Mondrian. Keating (oare considera într-adevăr că tabloul era de Mondrian?) nu pare a fi un expert mai bun decît persoanele atît de dispreţuite ale acelui Establishment. Banii trebuie înapoiaţi şi cele douăsprezece tablouri scoase din stoc. Sînt riscuri de care trebuie să ţii cont, cînd tratezi cu un furnizor ce n-are girant... Hotărît lucru, probabil că n-au plătit lotul scump.

Dar nu asta e problema. În *Times* s-au reprodus nişte paştişe după opere moderne executate de penelul lui Keating. Spre deosebire de cele aparţinînd lui Palmer, acestea sînt jalnice. Sînt nişte opere prea drăguţe: Renoir, Modigliani (mai merge), Van Dongen. Probabil că falsificatorul s-a simţit mai în largul său în chinurile expresioniste decît în seninătatea lui Mondrian. În fine, şaptesprezece tablouri nu înseamnă nimic... şaptesprezece erori.

Nu se prea ştie pe unde-au eşuat operele lui Keating „vechi", în maniera lui Velázquez. Doamna Norman speră să regăsească un mare număr din ele cu ajutorul autorului lor. Poate că unele se află prin muzee, dar nu e sigur. Orice s-ar crede, asemenea falsuri au rareori o viaţă lungă. „Tabloul lui Mondrian" şi celelalte patru de la galeria Redfern au avut o carieră scurtă.

ARTA E GREA

Nu-ţi serveşte la nimic să pui întrebări sau să faci morală ieftină. Această nouă stare a lucrurilor nu e nouă decît prin dimensiunile lumii de

Scanned with OKEN Scanner

azi. Totdeauna a existat un mercantilism suspect, o exploatare a capitaliştilor uşor de înşelat sau încercări mai ambiţioase de a păcăli. Practicarea lor era mai dificilă în sferele superioare ale unei societăţi protejate. Nu tot la fel se întîmplă acum. Aceasta nu e numai o consecinţă a înmulţirii bogaţilor în ţările înstărite — oricît ar fi de nesigură, dar infinit mai vastă decît în toate celelalte perioade de prosperitate precedente. Fiind şi efectul prodigioasei explozii culturale la care asistăm. Dincolo de orice ridicol, de nenumăratele maculaturi, procesul început nu e în stare încă să ne dea măsura acelei bogăţii ce o va conţine. A ţine pasul cu vremea ta înseamnă a lăsa să ardă ceea ce nu poate fi salvat. Cel mult te poţi distra la gîndul că unele bănci, nemaiputînd de multă vreme să se laude cu acţiunile de căi ferate, s-au îndreptat spre operele de artă prezentate ca nişte investiţii de unii capi de familie. Nu mai sîntem numai la fonduri de investiţii. Unele stabilimente de credit naţionalizate recurg la achiziţiile de artă pentru portofelurile ale căror gestiuni le deţin. Încurajaţi poate de experienţa fondului Modarco, directorii parizieni ai Băncii din Paris şi din Ţările de Jos au creat chiar un serviciu pentru înzestrarea clienţilor firmei, cu opere de artă. Asemenea iniţiative sînt anume făcute ca să poate fi admirat gustul pentru risc manifestat de consilierii norocoşi.

Căci, în fine, chiar dacă nu ţinem seama de problema falsurilor, ce criterii să adopţi — de care păreri să ţii cont? Extraordinarul fenomen al accelerării, survenit de vreo douăzeci de ani, face ca pictura de poimîine — fără a fi într-adevăr acceptată — să devină pictura de alaltăieri. Putem trece şi peste asta, să rămînem la formele acceptate ale picturii contemporane: în 1935, Dufy, chiar Picasso — Mondrian nu. Există persoane care au trăit intens o mare aventură artistică, fiind deci în măsură să dea sfaturi utile. Dar e oare atît de sigur? Gertrude Stein avea opere prodigioase de Braque, de Picasso, de Gris. La sfîrşitul vieţii, considera mai presus de toate

Scanned with OKEN Scanner

opera obscurului și lamentabilului Francis Rose. Georges Dutilleul, unul dintre acei rari colecționari adevărați de pictură mare a secolului, încă de dinainte de 1914, se va interesa mai tîrziu de Lanskoy și de... Bernard Buffet. De cincizeci de ani, ca un adevărat negustor independent, Daniel-Henry Kahnweiler — după ce i-a „descoperit" pe cubiști — apără niște artiști pe care viitorul poate că îi va consacra. Cu excepția lui André Masson, n-au ajuns niciodată la un renume adevărat și, la ora actuală, sînt cu totul împotriva curentului. Mai există și istoricii de artă și cei care lucrează în muzee. Am constatat în mai multe rînduri că nici unul nu e ferit de erorile grave. Dealtfel, obiectul disciplinei lor depășește, într-un mod ciudat, funcția atribuirii și valoarea materială, pentru ei, nu e decît un factor printre mulți alții (și nu cel mai important). Am văzut cum, în 1974, *Zăvorul* — de Fragonard — a ajuns la Luvru, alături de numeroasele opere care se păstrează acolo. O excepțională subvenție a ministerului Economiei și Finanțelor permisese achiziționarea lui. Se știe cu certitudine că artistul a pictat un *Zăvor*, care a fost gravat în 1784. Multă vreme pictura a fost considerată pierdută. Începînd din a doua jumătate a secolului XIX, exemplarul de la Luvru trecuse de mai multe ori pe la licitații. Și de fiecare dată existase în cataloage cîte o rezervă. În 1934, la dispersarea operelor adunate de colecționarul Vincent, era trecut ca „atribuit lui". Specialiștii prezenți nu consideră că mențiunea ar fi un motiv pentru redeschiderea dosarului. Ei lasă tabloul să plece.

În 1969, *Zăvorul* apare din nou. Nici acum nu produce o impresie deosebită. Pictura e cumpărată cu vreo cincizeci de mii de franci, un preț derizoriu — din lipsa certificatelor — dacă într-adevăr poate ademeni prin promisiuni. Dar nimeni nu pare a fi ademenit, nici măcar viitorii cumpărători care, prezenți la licitație, nu se folosesc de dreptul lor de a cumpăra înaintea altora. Peste trei ani, domnul François Heim, negustor la Londra și la Paris, prezintă tabloul conservato-

Scanned with OKEN Scanner

rilor de la marele muzeu național: Stupoare: e vorba într-adevăr de un Fragonard semnat, fără nici o contribuție a colaboratorilor. O curățire binevenită a făcut să apară frumuseți ascunse mai bine de un secol. Ca jucători cinstiți, conservatorii fac *mea culpa*: „Ca și alții, n-am știut să vedem". Afară de asta, tabloul se adevereşte a fi absolut necesar muzeului Luvru, căci arată în mod strălucit cum Fragonard, în ultima lui manieră, disprețuită odinioară, a știut „să demonstreze, încă o dată, facultatea lui de adaptare la neoclasicismul ce se năștea pe atunci". Deci grație unei subvenții excepționale, cererea celui care-l vindea — de cinci milioane — a putut fi satisfăcută.

Imediat se aud voci care contestă. Unii protestează împotriva prețului (mare, dar nu exagerat de mare) și merg pînă acolo încît spun că, în realitate, vînzătorul achiziționase la licitație piesa printr-o persoană intermediară. Alții văd în ea o copie sau o producție de atelier. În sfîrșit, alții contestă, găsind total lipsită de importanță această operă făcută la bătrînețe. Trei săptămîni, durata obișnuită a acestui gen de afaceri, controversa e înverșunată, și ne demonstrează, încă o dată în ce măsură atribuirea se bazează pe supoziții. Acțiunea conservatorilor de la Luvru este, din punctul lor de vedere, perfect justificabilă. Siguri de ei, consideră că au achiziționat o capodoperă și au lămurit, spre satisfacția lor, un aspect adesea neglijat al istoriei neoclasicismului. Văzută sub acest unghi, întrebarea dacă prețul era prea mare nu se mai pune. Contrar a ceea ce vor să acrediteze acele persoane ce iau în considerare o apreciere „obiectivă" a valorii financiare a obiectelor de artă, prea mulți factori particulari intervin pentru ca aceasta să fie posibilă. Poate că locul *Zăvorului* e la hazna. Dar dacă nu e cazul, tabloul (o mărturie excepțională a unui moment privilegiat al Școlii franceze etc.) merită a fi cumpărat mai scump de către responsabilii muzeelor naționale decît de altcineva, lăsîndu-i

Scanned with OKEN Scanner

negustorului beneficiul unei imense plusvalori şi aducînd un omagiu talentului său. Căci, ce înseamnă a cumpăra bine: a achiziţiona o capodoperă sau a face o cumpărătură în bune condiţiuni? Dacă putem trage o învăţătură din cercetarea preţurilor folosite la începutul secolului, într-adevăr capodoperele „plătesc" întotdeauna. Dar aştrii au eclipse. Dacă ar mai trăi, domnul Chauchat, ar găsi o slabă consolare în faptul că operele sale de Millet valorează astăzi mai mult decît ieri, mai puţin decît mîine şi, în orice stare, mult mai mult decît multiple lucruri mediocre cumpărate pentru a se conforma gustului vremii.

MIRACOLUL CRUCII

Alt caz de autentificare, absolut necontestat la ora actuală şi făcut în condiţii deosebit de pitoreşti şi de grele. Mai bine decît oricare altul, ne arată riscurile inerente judecării în materie de opere de artă. În 1959, domnul Hoving, pe atunci conservator-asistent la Cloisters (Departamentul Medieval de la Metropolitan), astăzi strălucitul director al muzeului, aude vorbindu-se despre o cruce engleză de fildeş din secolul al XII-lea. Unul dintre colegii săi de la Boston a văzut obiectul şi-l consideră fals: stil ambiguu, greşeli în iconografie, şi mai ales o inscripţie neconformă cu tradiţia. În ciuda acestora, marele acumulator care e Hoving simte cum se trezeşte în el acel instinct al dreptului de a cumpăra înaintea altora. Stimulează interesul şefului său de departament, apoi obţine de la James Rorimer, directorul muzeului, autorizaţia de a urmări afacerea. Într-un fel, îi forţase oarecum mîna. După cîte ştim, obiectul e de o mare frumuseţe — autentic, ar fi şi de o extremă raritate. Au fost alertate şi alte muzee cu importante mijloace: Cleveland, British Museum. Trebuie aflat dacă piesa e efectiv falsă sau dacă e autentică şi în acest caz s-o cumpere ei[27].

Scanned with OKEN Scanner

Iată-l pe tînărul conservator de la departamentul Mînăstirilor în contact cu niște persoane din comerțul de artă, ale căror activități demonstrează cum caracterul romanesc al acestuia e asigurat fără concursul răufăcătorilor ca Legros. Crucea aparține unui oarecare Ante Topic Mimara. Pe Harold W. Parson îl interesează vînzarea ei. Acesta din urmă, cunoscut de personalul din muzee, e un american „șic", ce-și petrece o mare parte din timp în centrele internaționale de vacanță sau pe iahtul său ancorat la Veneția. Din cînd în cînd, organizează întîlnirea unei mari opere cu un mare colecționar sau un mare muzeu. Topic Mimara e cu totul altceva. Se spune că e negustor de arme, apoi se observă că reputația lui provine de la o eroare a traducerii cuvîntului italian „armatore"! Se trage sau poate că se trăgea dintr-o familie de armatori iugoslavi stabilită pe atunci la Monte-Carlo. În tot cazul, la sfîrșitul războiului a fost adesea văzut în München la sediul serviciilor interaliate de recuperare a operelor de artă spoliate. Purta o uniformă superbă de general și un baston de mareșal. Atribuțiile sale, mai mult sau mai puțin precise, ar fi fost în legătură cu calitatea de conservator de muzeu avută în țara lui înainte de război. Acum locuiește la Monte-Carlo și la Tanger pînă ce își va cumpăra o proprietate în Austria, al cărei cetățean este, căci a fost în armata austriacă în timpul celui dintîi război mondial. Anticomunist înfocat, nu vrea să aibă de a face cu Tito. Mai tîrziu, atunci cînd generalul Reinhard Gelhen își va publica Memoriile, vom afla de la acest maestru al spionajului nazist că Ante Topic făcea parte din serviciul de informații al armatei iugoslave.

Crucea se află împreună cu alte opere de artă într-un safeu la Zürich. Încep negocierile, care se vor purta multă vreme. Atmosfera, personajele sînt cele ale unui film de Hitchcock. Totuși va fi rezolvată fără crimă enigma a cărei urzeală e făcută din patru fire ce se împletesc. Unul duce la soluționarea problemei autenticității, altul la validitatea calității de proprietar a lui Mimara.

Scanned with OKEN Scanner

Un al treilea priveşte preţul şi ultimul trebuie să conducă Crucea din safeul de la bancă spre Metropolitan Museum mai degrabă decît spre un alt muzeu. Logic, ar trebui să procedăm pe etape dar, pentru a realiza afacerea, totul trebuie făcut dintr-o dată, astfel nu se pot obţine fotografii bune, pentru a vedea şi a arăta obiectul cutărui sau cutărui specialist, decît dînd impresia că progresezi în mod satisfăcător în celelalte puncte.

În cele din urmă, nodul va fi dezlegat în schimbul a şase sute de mii de dolari, care vor ajunge lîngă cele trei grămezi de bancnote a o mie de franci elveţieni, lungi de cincizeci de centimetri fiecare (Crucea are şaizeci), pe care conservatorul îi zăreşte în marele safeu al lui Mimara de la Union de Banques Suisses din Zürich.

I s-a reproşat domnului Hoving că nu s-a interesat suficient de problema dreptului de proprietate. Cu toate că se apără din răsputeri, i se mai reproşează şi acum. După el, reprezentanţii de la British Museum au fost pînă în ultima clipă nişte concurenţi periculoşi. Alţii afirmă că aceştia s-au declarat incompetenţi a judeca chestiunea din lipsă de probe suficiente cu privire la originea piesei furată poate în timpul războiului.

Astăzi, această piesă excepţională e considerată autentică cu siguranţă. La început n-a crezut-o nimeni. Cu trei ani înainte de a intra domnul Hoving la muzeu, un membru al departamentului medieval o văzuse la Zürich. O declarase fără îndoială falsă într-un raport de două rînduri. Dosarul în care se păstrează mai conţine şi o scrisoare elogioasă a lui Parson, la care e ataşată o notă a lui Rorimer care indica că obiectul e un fals viclean, ce nu mai suscită îndoieli. O circumstanţă agravantă: obiectele propuse în acelaşi timp, după directorul de la Metropolitan Museum, erau toate false sau prea restaurate. După terminarea afacerii crucii, Hoving nu-l va mai vedea pe Ante Topic decît o singură dată, cu ocazia unei mape de desene ale lui Goya — toate false.

Scanned with OKEN Scanner

În realitate, Hoving avea să rămînă multă vreme sceptic. Inscripţia de deasupra capului lui Hristos nu avea formula canonică I.N.R.I. (Isus Nazareus Rex Iudeorum) ci Isus Nazareus Rex Confessorum). Dintr-o dată această formulă bizară, considerată de conservatorul din Boston ca un indiciu suplimentar de falsificare, îi apăruse dimpotrivă ca un posibil semn de autenticitate. Falsificatorii (nu neapărat falsificatorii eruditi) se conformează în general normelor acceptate. Au fost consultaţi cei mai mari specialişti. Unii văzuseră crucea şi erau sceptici, iar alţii auziseră numai vorbindu-se despre ea, totdeauna ca despre un fals. După nişte schimburi de scrisori ce au durat multe luni, fără ca Topic să accepte a furniza fotografii, Hoving — însoţit de un coleg de la muzeu — a putut vedea şi pipăi obiectul în octombrie 1961. Cei doi conservatori au simţit imediat „acea descărcare cerebrală şi viscerotonică nu lipsită de legătură cu o experienţă sexuală" care, după Hoving, e efectul produs de primul contact cu o adevărată capodoperă. Trebuie totuşi să-ţi impui disciplina îndoielii. „Pot face fotografii?" a întrebat Hoving arătînd acel Rolleiflex pe care-l adusese în acest scop. „Cîte doriţi", a răspuns Topic care, chemat de urgenţă într-un alt birou al băncii, a plecat cu aparatul. Din fericire, Hoving — pasionat cititor de romane poliţiste — avea şi un Minox cu care a putit, grăbindu-se, să obţină documente, utile ca referinţe, dar nu suficient de bune calitativ pentru un studiu serios. Colega lui şi el au putut să copieze un mare număr de inscripţii de pe cruce.

După această şedinţă de la Zürich au reînceput negocierile şi, bineînţeles, cercetările. Unui istoric de artă german îi făcuse o impresie bună un fragment al obiectului văzut imediat după război — Topic Mimara ar fi cumpărat-o în rate şi ar fi intrat în posesia bucăţilor pe măsură ce le plătea. Alţi medievalişti, renumiţi, o considerau autentică. Iar Hoving a dobîndit certitudinea consta-

Scanned with OKEN Scanner

tînd că inscripţiile copiate, toate extrem de violente, erau scoase din *Disputations*, texte polemice folosite împotriva evreilor, care negau cu încăpăţînare natura divină a lui Hristos şi legitimitatea bisericii. Pentru aceasta a trebuit să cerceteze un an numeroasele texte ecleziastice din *Patrologie Latine*, o muncă gigantică de complicare a secolului trecut concretizată în cele două sute cincizeci de volume a cîte o mie cinci sute de pagini. Crucea fusese deci pe lîngă un obiect de cult şi un instrument de acţiune împotriva credinţei rivale. „Pămîntul tremură, moartea e cucerită şi se supune. Viaţa ţîşneşte din mormîntul întredeschis şi sinagoga e doborîtă de stupiditatea ei dispreţuitoare".

Patristica se predă în numeroase universităţi religioase şi laice. Un student cuprins de spiritul nelegiuirii şi-ar fi putut da concursul la un obiect atît de conform aşteptării erudiţilor, ce reconstituia o imagine mai completă a trecutului. Această idee nu pare a-i fi venit domnului Hoving. E adevărat că descoperise cum una dintre inscripţii redă o versiune falsă a unui pasaj din Vechiul Testament. Or, o *Disputation* din prima jumătate a secolului XII demonstrează că acest pasaj fusese fără îndoială modificat de un scriitor evreu angajat la o treabă de sabotaj. Părea într-adevăr imposibil ca un falsificator să fi cunoscut această versiune. Ultimele îndoieli aveau să fie înlăturate atunci cînd, la cererea celor de la Metropolitan Museum, profesorul Weitzmann a fost admis să examineze crucea la Zürich. Profesorul, recunoscut ca fiind cea mai mare autoritate mondială în materie de fildeşuri medievale, îşi manifestase neîncrederea cu privire la această piesă, ce nu avea suficiente referinţe, înainte de a o fi văzut. Mai întîi a examinat nişte fotografii bune furnizate de iugoslav şi n-a găsit nimic de obiectat pe plan stilistic. Apoi, în septembrie 1962, a studiat obiectul el însuşi. Şi-a făcut imediat o părere: era la fel de convingător din punct de vedere tehnic ca şi din cel al iconografiei. Într-o scrisoare lungă către Rorimer, a remarcat, printre altele, că figu-

Scanned with OKEN Scanner

rile inferioare plasate acolo unde un preot ar trebui să țină în mod normal crucea erau oarecum uzate.

Afacerea s-a încheiat în cele din urmă în ianuarie 1963. Evidentă legătură cu stilul miniaturilor, ce împodobeau o serie de manuscrise realizate la abația din Bury St. Edmunds, a făcut să i se dea crucii numele acestui mare centru al culturii engleze din evul mediu. Repet că nu s-a mai auzit nici un glas care să conteste validitatea unui obiect contestat aproape în unanimitate cu vreo douăzeci de ani în urmă. Cei care-l defăimau nu-l cunoșteau sau se lăsaseră influențați de circumstanțele bizare ale apariției lui și îndoielile inspirate de proprietar. Rareori se vede un funcționar de muzeu atît de înverșunat să depășească o asemenea barieră. Totuși judecat cu rigoarea pe care biserica pretinde că o aplică atunci cînd e vorba de vindecările de la Lourdes, procesul n-ar fi avut un sfîrșit favorabil dacă ulterior n-ar fi apărut două fapte care să sprijine această convingere.

Primul are legătură cu Topic Mimara, care ar putea fi bănuit din pricina lui. La sfîrșitul negocierilor, Hoving l-a întrebat pe interlocutorul său cînd văzuse pentru prima oară crucea. Ocolind răspunsul, Topic a povestit cum găsise, în 1930, ca student sărac, la un anticar din Mons un bloc de fildeș frumos aurit purtînd îngerul simbol al evanghelistului Matei. Nu putea fi vorba să-l cumpere. Ca soldat austriac în primul conflict mondial, să remarcăm în trecere, putea într-adevăr fi sărac în 1930, dar nu putea fi decît un student oarecum întîrziat. Imediat după cel de-al doilea război, înțelegînd că era vorba de blocul ce lipsea de la baza crucii, se întorsese în orașul belgian unde nimeni nu i-a putut da informații despre anticarul dispărut de multă vreme. La puțin timp după achiziție, profesorul Weitzmann a regăsit, în arhivele maestrului său, Adolf Goldschmidt, fotografia unui bloc de fildeș văzut în 1932 la o doamnă Fuld din Franckfurt. Goldschmidt scrisese aceste cuvinte pe spatele documentului: „Anglia secolul XII?" Un negustor, care cunoscuse bine

Scanned with OKEN Scanner

Germania din vremea aceea, a identificat fără greutate proprietara care mai trăia încă. Cerîndu-i să spună un preţ pentru Metropolitan Museum care era, i-a afirmat, foarte doritor să achiziţioneze obiectul, douăsprezece mii de dolari i s-au părut bătrînei doamne un preţ pe măsura rîvnirii conducătorilor muzeului... În materie de artă, nu există un indice de preţuri.

A doua descoperire e fără vreo legătură cu misteriosul iugoslav. La şase ani după intrarea crucii în muzeu, directorul acelor Cloisters, în cursul unei vizite la Kunstindustremuseet din Oslo, a remarcat un superb Hristos din fildeş blond părînd a fi cel care lipsea crucifixului. Trimis la New York, fragmentul aflat de multă vreme în posesia muzeului s-a inserat exact în spaţiul gol. De atunci, Metropolitan şi instituţia norvegiană expun alternativ crucea Bury Sf. Edmunds cîte o perioadă de trei ani.

Scanned with OKEN Scanner

Partea a patra

SPRE UN NOU COMERŢ

Scanned with OKEN Scanner

Una din caracteristicile principale ale comerţului în evoluţie rapidă de vreo douăzeci de ani e sentimentul că trebuie să poţi acţiona cu siguranţă. Accidentul falsului, totdeauna posibil, aflîndu-se înlăturat de certificate, nu mai rămînea decît să găseşti o informaţie bună. Această atitudine e în contrast cu aceea a colecţionarilor de la începutul secolului. Pentru ei operele de artă — încarnări ale frumuseţii — figurau printre atributele reuşitei. Achiziţia lor conţinea un risc proporţional cu exigenţele bunei gestiuni a averii. „Vă plac micile mele picturi de Corot? spunea colecţionarul umflîndu-se în pene. Fiecare înţelegea: „Pot să-mi permit, fără a fi imprudent, aceste fantezii costisitoare". Am văzut desfăşurîndu-se lunga şi complexa înlănţuire a circumstanţelor ce au făcut din pictură o investiţie foarte productivă şi pentru o vreme fără riscuri, cel puţin din punct de vedere al statisticii. În special pictura considerată odinioară ca o încarnare a urîtului a avut spectaculoase reevaluări succesive. În chip firesc, atitudinile privind acele valori pilot s-au extins la ansamblul comerţului.

Pentru motivele atît de bine rezumate de domnul René Huyghe, tot în domeniul artei, aşanumită, contemporană, aceste atitudini se manifestă cu mai multă vigoare. E interesant să urmărim evoluţia survenită de cînd scoteau în evidenţă primele exemple ale acestora. În articolele revis-

Scanned with OKEN Scanner

telor publicate acum vreo douăzeci de ani, lucrurile mai erau încă oarecum învăluite. N-a mai rămas nimic din asemenea atitudine în ceea ce vom citi, orice idee de ordin estetic fiind îndepărtată cu fermitate. E vorba de primul număr din *Lettre d'Information artistique*, apărut în primăvara anului 1975, un buletin tras la offset (24 de numere, 750 de franci pe an) în cea mai bună tradiţie a acelor *Newsletters* economice şi financiare. Să spicuim informaţii la întîmplare de prin rubrici: *Samsariatul Internaţional*. — „Jacques Kaplan, fost blănar, cincizeci de ani, instalat modest pe strada 71 din New York, «mizează» pe diferenţele de preţ după schimburi, mode, patimi. De pe vremea cînd cotele lui Hartung nu erau ridicate în America, cumpăra cu 1 500 de dolari la New York o guaşă pe care o revindea cu 5 000 de dolari la Hamburg. Lucrează la telefon peste graniţe cu o reţea de curtieri care cuprind aproape 400 de galerii. Vinde 10 picturi pe săptămînă (faţă de 25 anul trecut): Tobey, Balthus, Léger, Appel, Lindner, Hartung, Riopelle. — Robert Alvarez, fost director comercial la *Connaissance des Arts*, cincizeci de ani, foarte bine instalat pe domeniul Mad din Bayonville lîngă Metz, vinde Buffet, Rohner, Doutreleau, Hilaire, Brayer etc. Lucrează de predilecţie în Africa şi Orient, Dakar, Abidjan, Hong Kong, întreaga clientelă a noii burghezii din lumea a treia. — Paul Sonnenberg, fost curtier de modă, a vîndut în Japonia cinci ani saloane întregi (Independenţi, Artişti francezi, Comparaţii). Se spune că mai mult de 8 000 de pînze. *Barometrul actualităţii*. — Evaluarea colecţiei Modarco e de 24 043 000 de dolari. Iată lista achiziţiilor sale care constituie pentru acţionari valori de bancă.“ Urmează o descompunere în Şcoli din care aflăm cum cubismul şi postcubismul reprezentau 25,1% la 30 iunie 1974 faţă de 24,9% cu un an înainte, suprarealismul 20,3% faţă de 17%, constructiviştii ruşi (să nu-ţi pui niciodată toate ouăle într-un singur coş) 0,9% faţă de 1,2%.

Fără îndoială că avem de-a face cu un veritabil paroxism caricatural, despre expresionism s-ar

Scanned with OKEN Scanner

putea spune (11,6% față de 17,5%), dar nu trebuie să ne înșelăm, toate astea nu sînt gratuite. Ca și în paginile bursei de același gen, informații „inedite" sînt adesea împrumutate de la alte publicații, de pildă *Herald Tribune*. Mai sînt și comunicatele galeriilor, bîrfelile interesate care, amestecate în chip ingenios, fac rubrica *Sub reflectoare:* „Dimitrienko... De urmărit, cota lui s-a mărit de cinci ori în doi ani. — Gantner la Findlay, întreaga expoziție vîndută în zece zile (de la 10 000 la 25 000 de franci), Schneider, guașele de 10 000 mai bune decît pînzele de 30 000. — Michel Warren susținut de Julien Lévy, Robert Cordier și Andrée Stassart. Expoziție la Espace Cardin, Jeanne Castel și la New York. Vor să facă din el un nou Bacon". Iată pe cititorii buletinului informați și cu aceeași ocazie și pe cei ai acestei cărți. O singură complicație: factorii artistici se întorc în galop — nu oricine poate fi un Bacon.

Firește că e greu să vezi exact în ce măsură a fost influențată astfel o întreagă clientelă care a jucat, în ultimii ani, un rol important în comerț. E greu să afli și ce consecințe va avea asupra ei necazurile provocate de criză, care a afectat în chip serios comerțul, dar într-un mod foarte selectiv. Cea mai nouă pictură a fost atinsă cel mai greu. Am mai observat fenomenul și în trecut. Noutatea, știm, stă în număr: număr de clienți, dar și număr de artiști, număr de tendințe și poate, mai ales, număr de obiecte la care se află alăturat cuvîntul artă. Niște persoane întreprinzătoare, tot mereu la pînda unei „breșe", au înțeles ce profit pot scoate din interesul manifestat pentru artă de grupul acela de cumpărători potențiali în general aflați la rubrica „funcționari înalți de recentă dată". Au fost puși să guste din momeala gravurilor, care e, în realitate, domeniul cel mai complex în care numai specialiștii știu să se descurce. Dar, în fine, atunci cînd e vorba de tiraje recente și convenabil justificate, riscurile nu sînt mari. Mai degrabă nu erau, căci s-a ajuns rapid la planșele făcute după acuarelele alese de negustor și (uneori) de artistul a cărui contribuție

Scanned with OKEN Scanner

originală constă în semnătură. Totodată justificarea tirajului devenea foarte problematică. S-a depăşit un alt stadiu: vînzarea afişelor, vinietelor din cataloage care nu sînt altceva decît nişte banale reproduceri mecanice. A mai apărut o idee: de ce să nu se treacă de la multiplicare, care sînt gravurile, la editarea obiectelor special concepute în acest scop. Aşa s-a născut „multiplul", care a dat naştere la tot soiul de realizări, adesea foarte binevenite. Nu-i nimic de obiectat deci, dar trebuie curaj ca să prezinţi achiziţia lor ca pe o investiţie. Făcute din plastic, cîteodată din bronz conform unor procedee ieftine, în cel puţin cîteva sute de exemplare, pot deveni agreabile obiecte de decor dar firește nu valori de investiție.

UN FENOMEN LOCAL: ARTCURIAL

S-a creat o întreagă literatură în jurul acestor lucruri, şi o galerie deschisă în iunie 1975, în cel mai acut moment al crizei, a înscris în programul ei editarea acelor „multiple", comandate artiştilor la modă şi trase nu în cîteva sute de exemplare, ci avînd un tiraj mai mare. Galeria de care e vorba constituie dealtfel un fenomen al vremii noastre, care merită a fi studiat mai de aproape. Artcurial ocupă o parte dintr-un imobil de pe avenue Matignon, la cîţiva metri de Rond-Point des Champs-Elysées. Nici nu s-ar putea dori o plasare mai bună, şi localurile ei sînt cele mai vaste din capitală. E o filială a grupului Oréal, cea de a treia afacere mondială a cosmeticelor. Directorii acesteia ar fi investit treizeci de milioane după unii, patruzeci după alţii. Obiectivele au fost definite după o anchetă a comerţului, constînd din atragerea spre arta modernă acceptată şi arta modernă mai avansată a foarte numeroşilor membri ai claselor de mijloc susceptibili a fi ispitiţi de achiziţiile de artă, dar pentru care lumea galeriilor rămîne oarecum misterioasă, deci neliniştitoare. Instalaţia, de bun gust, e concepută pen-

tru a se simți bine clienții acelui *drugstore* de lux din vecinătate. Cei trei mii de metri pătrați ai stabilimentului sînt împărțiți în raioane. La parter departamentul „tinerilor": gravuri, reproduceri, afișe și rame „design", furnizate pe loc cumpărătorilor. Prețurile cele mai mici sînt accesibile tuturor. Cu cincizeci sau șaizeci de franci poți cumpăra un afiș, care va deveni chiar împovărător prin adăugarea unei rame. Secțiunea Posters e printre cele mai bine aprovizionate. O librărie prezintă periodicele și cărțile de artă modernă din toată lumea. Este probabil cea mai bună de acest fel din Paris.

Nu departe se vînd multiplele. Se află în stoc șase sute de modele. Majoritatea editate de alții. Artcurial le are în consignație, asigurîndu-și în Franța exclusivitatea producțiilor străine. Multe au fost editate de firmă: piese de Arman, de Agam, de Takis, de Schöffer. Tirajele celor dintîi sînt cam de o mie de exemplare, cele ale lui Schöffer sînt nelimitate. Prețurile variază în jurul cifrei de 750 de franci. Se află acolo și glorii vechi: o mie de exemplare după un obiect de Man Ray la 1 400 de franci și o mie cinci sute după o *Pulpă cu ceasul moale* de Dali la 5 300 de franci. Dacă cauți puțin, ai putea cheltui banii ăștia la raionul de aparate foto și magnetofoane al *drugstore*-ului vecin. Atunci cînd e vorba de un aparat de fotografiat sau de un Gründig, nu te-aștepți să le crească valoarea după ce ai ieșit din magazin, pe cînd achiziția unui multiplu se bucură încă de un prestigiu suficient pentru a fi considerată o investiție. S-a făcut și un covor cinetic comandat lui Agam de președintele Pompidou și scos de la Elysée de succesorul său. Două versiuni: două sute de exemplare la 15 000 de franci și nouă sute, mai mici, la 950 de franci bucata.

Prețurile urcă la un mare sortiment de bijuterii: Niki de Saint-Phalle, Pol Bury, Fontana, Matta, Man Ray, cei doi Pomodoro. Fiecare e executată numai în patru sau cinci exemplare și costă între 10 și 20 000 de franci. Un obiect „retro" de Erté e reprodus într-o mie de exemplare și vîndut cu

Scanned with OKEN Scanner

800 de franci. Apoi se află firește, pe etaje, raioanele cu opere originale. Cel al artiștilor contemporani, foarte lăudați de firmă, nu neglijează seducția audio-vizuală. Mi-aduc aminte de un film unde, în intimitatea unei luxoase reședințe mediteraneene, un artist făcut pentru acaparările burghezului își expunea părerile asupra artei și universului. Dacă declar că găsesc pictura sa infamă, mi se va răspunde, pe bună dreptate, că e o chestiune de gust. Prefer să indic prețurile, care sînt cam de vreo zece mii de franci sau mai mult și să-mi exprim îndoielile cu privire la progresarea durabilă a cotei. E vorba de pictura figurativă considerată, fără îndoială pe bună dreptate, ca un plasament ușor. Dar așa e considerat și abstractul, în genul Școlii din Paris: Piaubert, Dimitrienko, Istrati etc. O expoziție a lui Arnoldo Pomodoro a fost organizată cu ajutorul galeriei Marlborough de la Roma.

Urmează apoi departamentul „mari nume ale picturii secolului". Ceva în genul raioanelor de modă ale unor mari magazine de noutăți. Pentru a crea ambianța, s-a reconstituit acolo o sală de muzică comandată lui Kandinsky de Manufactura din Meissen pentru Expoziția internațională de la Berlin în 1931. Panourile, odinioară din porțelan, sînt numai din faianță. Dar să nu le facem șicane — așa cum au fost refăcute își joacă rolul perfect, permițînd să spui în trecere cuvintele magice „nu sînt de vînzare". Dincolo de asta, ceea ce ți se propune acolo nu-i nici mai bun nici mai rău decît lucrurile obișnuite ale galeriilor din cartier. Un anumit număr de tenori din toate categoriile, sau, ici-colo, mai valabili. Și cîțiva epigoni: Valmier, Metzinger, Marcoussis și mulți alții. La toate raioanele, politica firmei e aceea de a ține articolele ce convin, prin prețul lor, diferitelor niveluri de buget. În momentul inaugurării galeriei Artcurial, domnul Jacques Michel scria în *Le Monde:* „Promotorii au următoarea socoteală: cei care nu-și pot oferi nici un Dali nici un Matta poate că-și vor oferi la noi un Coutaud". Nici un semn

Scanned with OKEN Scanner

măcar al vreunui angajament estetic, nici o afectare de interes pentru artişti. Nu e vorba să se spună: „Sînt opere foarte drăguţe de Coutaud, e un pictor necunoscut, dar noi avem încredere în el". Nu. Domnul şi doamna dispun de X — prezentaţi la alegere Dali şi Matta. Adică X minus Y — vînzătoare arată Coutaud. Nu-i vorba aici de colecţionarul pasionat ce cumpără pe credit de la un negustor ce-i împărtăşeşte entuziasmul. Nu-i deloc nevoie de acei marginali ce scapă ordinatoarelor de studii ale comerţului. Conducătorii de la Oréal au spus domnului Michel ce public vizează: „Cele opt sute de mii de directori şi tot atîţia membri ai profesiunilor libere care ar putea consacra minimum jumătate de salariu pe an pentru achiziţionarea unei opere".

Dar toate astea sînt oare, la urma urmelor, atît de noi? De vreun secol, persoane simpatice şi nesocotite cumpără în magazine mari un covor din Orient făcut la maşină, crezînd că se adapă din comorile Golcondei. Am vorbit despre diferitele ateliere de creaţie, Arts Français, Pomone, Maîtrise etc., pe care, în cursul unei precedente perioade de expansiune, animatorii marilor magazine pariziene le deschideau cu mare tărăboi — ce au fost apoi atît de nenorociţi din pricina asta, cînd a survenit criza. Nu existau pe atunci atîtea cadre de conducere şi de membri ai profesiunilor libere în Hexagon şi Imperiu, dar exista clientela internaţională atrasă de prestigiul francez atît de mare (foarte Beaubourg) în cele două Americi. Era vorba numai de artă decorativă, dar totdeauna exista cîte un şef de raion bine văzut care să plaseze nişte flori de doamna Marval sau un peisaj de Dufresne celor care cumpărau o sufragerie din palisandru. Obiectele uzuale ţineau loc de multiplu. Nefiind cinetice, aveau să aibă şansa unei efemere valorificări datorită modei retro.

În măsura în care e vorba de un fenomen de civilizaţie, ne putem întoarce înapoi cu mai mulţi lustri. Nu e cazul să pretindem „a lua din nou legăturile cu colectivul", să vorbim de antieli-

Scanned with OKEN Scanner

tism, fiindcă sînt mai numeroşi cei care cumpără litografii cu tiraj neprecizat sau multiple de Arman şi Schöffer, care îmi plac foarte mult, ca şi seducătoarea întrebuinţare a plasticului. Acestea sînt tot atît de binevenite în interioarele gen „artă decorativă". Dar le aşteaptă aceeaşi soartă.

Nu e cazul nici să pomenim de noutate, fiindcă se invocă metodele marketing-lui. Într-un studiu interesant asupra comerţului, publicat în 1975 (tot în *Le Monde*), doamna Jacqueline Grapin citează această declaraţie a domnului Joël Lachaux: „Toţi colaboratorii noştri sînt specialişti în economie şi analiză, nici unul nu are diplomă de la Belle-Arte sau de la Ecole du Louvre". Domnul Lachaux e director la Art International Investors, o firmă ce dă sfaturi privind investiţiile în arta contemporană. Textul lui de publicitate a apărut în *Revue de Racing Club de France*. Prost sport: de vreo patruzeci de ani de cînd jucătorii francezi de tenis mănîncă bătaie, membrii clubului probabil că au serioase îndoieli cu privire la aproximaţiile „ştiinţifice" ale oricărei probleme. Şi redactare proastă, domnul Lachaux pare a crede că trecerea prin şcolile citate poate impregna de subiectivism o judecată privindu-l pe Yves le Monochrome sau Andy Warhol. E o mare naivitate din partea lui. Altă declaraţie a unui specialist de aceeaşi categorie: „Selecţia, făcută de nişte profesionişti, îţi permite să obţii pictorii cei mai reputaţi, ultimele lor perioade (*sic*), subiectele cele mai căutate, la preţuri de concurenţă". Şi încă una: „Pentru o sută de mii de franci, de pildă, propun vreo opt picturi. Noi am stabilit un sistem ştiinţific de previziune, pe baza unor cercetări anterioare, datorită căruia o singură operă trebuie să te despăgubească dacă celelalte eşuează". Depăşind cu mult moda „retro", ne aflăm chiar în trecut, în perioada mirobolantelor prospecte finanaciare ale secolului XIX. Dar nu vom rămîne multă vreme acolo. Experienţa de la Artcurial — mai ales dacă iniţiatorii revin la anumite legi fundamentale ale profesiunii — au oarecare şanse de reuşită.

Scanned with OKEN Scanner

UN FENOMEN INTERNAȚIONAL: MARLBOROUGH GALLERY

Galeria lui Franck K. Lloyd, deschisă imediat după război, a fost strălucită. Dar o să vedem imediat că, atunci cînd el vorbea odinioară despre supermagazin, o făcea mai ales într-o avîntare lirică. A dobîndit imense profituri datorită metodelor moderne ale comerțului, căci a folosit tehnicile de azi. A izbîndit, aplicînd — în felul lui — regulile tradiționale ale jocului, pe care le cunoștea din familie, căci părinții săi au fost negustori de antichități și de tablouri la Viena. Născut în 1911, a crescut într-un oraș copleșit de tristețe, unde mai persista încă prodigioasa glorie intelectuală a anilor de dinainte de război. După ce și-a terminat studiile, la Academia comercială, a hotărît să se căsătorească. Cum tatăl său nici nu voia să audă de un asemenea proiect, a plecat de acasă, angajîndu-se la o firmă care se ocupa de vînzarea cărbunilor. Dar beneficiile sînt slabe. Atunci îi vine ideea să înființeze un departament de lubrifianți, unde beneficiile sînt mai mari. Deoarece — după acest succes — conducătorii firmei refuză să-l ia ca asociat, îi părăsește, luînd cu el dosarele clienților noi. Cu bani împrumutați, deschide niște stații de benzină la Viena. Afacerea e riscantă, dar succesul rapid. Tînărul trăiește bine, putîndu-și satisface plăcerea de a cumpăra tablouri de fovi și de Picasso.

În 1938, nu-și mai făcea nici un fel de iluzii cu privire la ceea ce avea să se întîmple, contrar unor cetățeni avînd aceeași religie ca el, atît de legați de orașul unde — în ciuda acelui exemplu din apropiata Germanie — antisemitismul li se pare a fi doar un „ism" printre multe altele. Duce tratative cu cineva din S.S. și obține, în schimbul casei și averii sale, un pașaport cu viza necesară. Are posibilitatea să trimită în străinătate cîteva tablouri, care vor constitui, după război, baza celei dintîi galerii. El personal ajunge la Paris, avînd în buzunar zece dolari și un portțigaret de aur. Curînd găsește de lucru la o întreprindere de

Scanned with OKEN Scanner

petrochimie. Apoi urmează clasica odisee, în forma ei cea mai puţin neplăcută, mai ales pentru el. Soţia lui, care nu-i evreică, vine după el la Paris, apoi sosesc părinţii. Cînd izbucneşte războiul, îşi trimite familia la Biarritz, unde, în 1940, avea să se nască fiul său cel mare. El e arestat de guvernul Daladier, odată cu ceilalţi nemţi şi austrieci, şi închis lîngă Bordeaux. Are mare noroc, căci — atunci cînd Franţa se prăbuşeşte — evadează şi poate ajunge în Anglia cu un vapor ce transporta nişte soldaţi polonezi. E repartizat unui batalion de muncă, al unui regiment de geniu şi, în uriaşa pădure Dean, doboară copacii ce se vor preface în fuselajele avioanelor Spitfire. Transferat la o unitate de luptă, îşi schimbă numele, mai înainte de debarcarea în Normandia, ca să evite represaliile asupra rudelor rămase în Franţa. În mod ciudat, soţia şi fiul său se vor întoarce la Viena unde vor supravieţui, pe cînd ceilalţi membri ai familiei aveau să piară la Auschwitz.

După ce s-a terminat războiul, a înjghebat o mică afacere de antichităţi, ocupîndu-se mai ales cu exportul. Chiar în ziua cînd găseşte acel local mai important — pe care-l căuta de mai mult timp — pe Bond Street la numărul 17—18, îl întîlneşte şi pe camaradul pierdut din vedere, după ce părăsise batalionul de geniu. Cei doi bărbaţi iau pe loc hotărîrea să facă o asociaţie. La Viena, Harry Fischer fusese negustor de cărţi vechi. Se va deschide deci o galerie Marlborough Rare Books la parter şi galeria Marlborough Fine Arts la subsol. Vor remarca, foarte repede, că se pot cîştiga mai mulţi bani cu tablourile decît cu cărţile. Dar Fischer îi va da un preţios ajutor în ambele domenii. Inteligent, cultivat, înfăţişarea lui de intelectual austriac ajuns şi placiditatea lui contrastează cu statura mică şi agitaţia continuă a lui Lloyd, care se înfurie grozav — în fiecare clipă — dar se linişteşte de îndată ce apare vreun client, faţă de care e fermecător. Curînd nu va mai fi fermecător decît cu clienţii importanţi, căci afacerea prosperează. Franck Lloyd a înţeles foarte repede ce avantaje putea avea din folosi-

Scanned with OKEN Scanner

rea resurselor engleze de opere de artă. Trebuie să cumperi tablouri din reşedinţele aristocraţilor şi să le vinzi peste tot unde oamenii dispun de bani. În această acţiune, cei doi asociaţi aveau să fie ajutaţi, începînd din 1950, de un al treilea. David Somerset e dintr-o foarte mare familie. Ca să moştenească titlul de duce de Beaufort, mai are de aşteptat — astăzi* — cu douăzeci şi şase de ani mai puţin, decît în momentul cînd a intrat în afacerea de pe Bond Street. Fără îndoială că această scadenţă nu l-a preocupat niciodată prea mult. Pe lîngă educaţie, mai posedă şi obrăznicia aceea simpatică caracteristică clasei sale. Vreo douăzeci de ani (pînă cînd Fischer se va retrage ca să-şi deschidă propria sa galerie), cei trei aveau să formeze un brelan de aşi care — pentru a cîştiga toate partidele — nu are deloc nevoie de un al patrulea, ca să formeze un ful sau care. Cei trei posedă ei înşişi vioiciunea, relaţiile, avîntul şi simţul afacerilor necesare, ca să cîştige partida de pocher începută. Somerset va şti să descopere tablourile acolo unde se află ele. Dar rolul său nu se va rezuma numai la asta. Lui i se va datora, în mare măsură, bunul mers al firmei mame. Prieten cu Giovanni Agnelli, un alt personaj seducător — aşa cum nu mai produce nici cinematograful —, îi va vinde tablouri, determinîndu-l şi să investească bani la achiziţia unor grupuri de opere importante, efectuată în tovărăşie cu firma.

Cei trei îşi dau seama însă că principala ţintă a acelui *boom* al artei, de la debuturile sale, sînt impresioniştii şi urmaşii lor. Ei cumpără şi vînd operele acestora. Prin sălile de licitaţii, numele lor sînt pronunţate adesea la adjudecările importante. Încep să atragă atenţia — uneori chiar mai mult decît ar dori-o. Franck Lloyd îşi dă seama că marile tablouri de la sfîrşitul secolului XIX şi cele ale cubismului aveau să ajungă extrem de rare. Îşi dă seama şi că poate asigura schimbul de mîine, mizînd pe interesul stîrnit deja de arta contemporană unor posibili cumpărători importanţi.

---

* În 1977, cînd a apărut cartea în Franţa. (N. Tr.)

Scanned with OKEN Scanner

Or, există artiștii englezi, ale căror opere atrag atenția cunoscătorilor mai peste tot: niște pictori ca Graham Sutherland, Ben Nicholson și, cel mai tînăr dintre toți, Francis Bacon; și niște sculptori, în special Henry Moore. Lloyd va asigura lansarea lor pe scară internațională, recurgînd — în mod inteligent — la metodele moderne de promovare.

SPRE NEW YORK

De la englezi se va trece la alții. La Roma se va deschide, în 1960, cea de a doua galerie. De ce la Roma? Poate pentru a-l determina pe papa Paul al VI-lea să cumpere opere contemporane, așa cum se laudă Franck Lloyd a fi făcut. Dar toate drumurile negustorilor dinamici duc la New York. În 1963, achiziționează galeria Gerson, o firmă serioasă care se ocupă de artă modernă, al cărei proprietar murise de curînd. Văduva nu părăsește afacerea și numele ei figurează alături de cel al galeriei Marlborough. Dar nu pentru multă vreme: depășită de metodele trepidante ale asociatului ei, demna femeie se retrage.

Jackson Pollock e artistul ale cărui opere trebuie să le dobîndești neapărat, și Lloyd le va dobîndi, după tratative violente cu văduva acestuia. Cu aceeași ocazie, Lee Krasner, văduva, ea însăși pictoriță, va expune la Marlborough Gallery. Nu e nici prima nici ultima oară cînd un artist aduce la firmă un altul, ceea ce nu se va întîmpla însă totdeauna fără încurcături. Pe la începutul anului 1960, la New York e o situație extrem de interesantă. Expresioniștii-abstracți au reprezentat arta americană la bienale și trienale, la festivaluri, la Paris, Veneția, Knokke le Zoute, São Paulo și multe alte locuri. Acum sînt într-un impas, căci drumul pe care-l trasau spre viitor se învîrte într-un cerc vicios, părînd chiar a se pierde în hățișurile trecutului. Marea cale spre viitor e deschisă acum de influxul creator al Pop artei. De urmările acestei stări de lucruri aveau să profite

negustorii. Semănînd mult mai mult cu oile lui Panurge decît cei din Europa, se precipită şi mai repede pe uşa deschisă de Sidney Janis, acel confrate atît de admirat şi de invidiat de vreo douăzeci şi cinci de ani încoace.

Lloyd consideră că ocazia e interesantă. Nişte persoane ca Philipp Guston, Rothko, de Kooning, Adolf Gottlieb posedă ceea ce este atît de greu de dobîndit: un nume şi admiratori. Ar fi păcat să se piardă beneficiul unor eforturi şi cheltuieli de promovare făcute deja pentru ei. Cu excepţia lui Willem de Kooning, va dobîndi operele tuturor. S-a orientat bine: dinamismul lui va imprima un nou suflu mişcării, iar unul dintre reprezentanţii ei — ca Rothko — va atinge cele mai înalte niveluri ale cotei. În schimb — inadvertenţă sau judecată de valoare? — nu se va interesa deloc de Pop art. Căci are alte intenţii, cu privire la italieni şi, mai ales, la englezi. Atmosfera fiindu-le acestora deosebit de favorabilă de cînd prestigiul Londrei — devenită capitala plăcerilor, teatrului şi a noii generaţii de tineri — a atins apogeul. Şcoala engleză de sculptură s-a impus peste tot, în frunte cu marele ei şef, Henry Moore. Posedă şi operele lui, deşi acesta avusese mai întîi contract cu Knoedler, apoi cu Wildenstein. Explozia culturală se manifestă prin nevoia de a împodobi cu sculpturi pieţele publice, esplanadele din faţa uzinelor, zgîrie-norii, fundaţiile. Lloyd satisface cererea, ştiind s-o stimuleze mai bine decît oricine. Şi în acest domeniu, Fischer îi va da un preţios ajutor: în Europa, se ocupă admirabil de sculpturile monumentale în bronz sau de cele cu mici dimensiuni. Curînd şaptezeci de artişti, sculptori şi pictori, vor alcătui echipa de la Marlborough, ale cărei galerii — şapte la număr — se află la Londra, New York, Roma, Toronto, Montreal, Zürich şi Tokio.

Franck Lloyd nu uită nici de importanta „mare pictură" din trecut. Versat în acest gen de afaceri, ştie că trebuie să faci eforturi mult mai mari ca să vinzi zece tablouri de cincizeci de mii de dolari decît un singur tablou de cinci sute de mii.

Scanned with OKEN Scanner

Se ocupă, firește, și de gravuri, de cele ale artiștilor săi sau de-ale altora — fiica lui conduce la Londra galeria Marlborough Graphic — dar el caută tablourile importante acolo unde se află ele. Detestat foarte repede de numeroși confrați, s-a împrietenit cu unii colecționari particulari americani. Așa că el va obține tablourile, mai ales cîteva de Matisse, de care se va despărți doamna Lasker. Văduva unui bărbat care cîștigase mulți bani ocupîndu-se de publicitate, Nary Lasker colecționează de multă vreme. Dar ea nu se rezumă numai la asta. Această femeie curajoasă e inteligentă și energică. Calitățile ei ne amintesc uneori de neuitata Margaret Dumont, patroana fraților Marx. Dacă ar fi ajuns vreodată să se certe cu aceștia, i-ar fi subjugat de îndată cu farmecul ei. Ea a făcut mult pentru Versailles (nimeni n-o să înțeleagă vreodată de ce trebuie să recurgem la cerșetoria internațională ca să păstrăm acestui loc unic strălucirea lui), dar se consacră mai ales unei fundații de cercetare medicală. N-a ezitat să se despartă de anumite tablouri în folosul acestuia. Lloyd a dobîndit majoritatea. Dar el avea să mai găsească multe altele. Achizițiile de la Metropolitan Museum vor suscita indignarea unor persoane care ar fi dorit să facă același lucru. În realitate, el a făcut o afacere bună.

AFACEREA DE LA METROPOLITAN MUSEUM

În America, se obișnuiește de mai multă vreme ca muzeele să vîndă tablouri. Acest obicei e o consecință a faptului că aproape toate sînt instituții particulare. Dacă ne referim doar la ultimul sfert de veac, muzeele din Chicago, Boston, Minneapolis, Providence, Colecția Frick au vîndut, într-un anumit moment, opere mai mult sau mai puțin importante. Apariția celor cincizeci de picturi ale lui Kandinsky, aparținînd Muzeului Guggenheim, în sălile firmei Sotheby, nu suscitase nici o reacție nefavorabilă, după cîte ne-aducem aminte.

Scanned with OKEN Scanner

Vînzarea unor importante tablouri, de către Muzeul Metropolitan, lui Lloyd a stîrnit scandal pe bună dreptate. În primul caz, nici o dispoziţie testamentară nu se opunea unei vînzări. Iar, pe de altă parte, muzeul Guggenheim posedă atîtea picturi de Kandinsky, încît se putea lua hotărîrea de a se despărţi, în mod legitim, de un anumit număr pentru a achiziţiona alte opere. În fine, operele au fost scoase la licitaţii, fiind protejate de preţuri de rezervă convenabile. Totul s-a petrecut fără cea mai mică încercare de a ascunde ceva.

Nu tot aşa s-a procedat în afacerea de la Metropolitan. Fără campania ziariştilor de la *New York Times*, nu s-ar fi cunoscut niciodată detaliile acestei afaceri. În faţa precizărilor publicate de jurnal, domnul Hoving — care, mai întîi, negase totul cu o arogantă dezinvoltură — a fost nevoit să recunoască adevărul. O serie de opere ale muzeului fuseseră pur şi simplu vîndute, în cursul anului 1972. Majoritatea aparţinuse Adélaïdei Milton de Groot, o bătrînă domnişoară, pe care conservatorii muzeului o linguşiseră multă vreme pînă cînd ajunseseră s-o convingă în fine, în 1950, să lase, prin testament, instituţiei lor colecţia ei de tablouri moderne. După ce a luat această hotărîre, Miss de Groot a mai trăit şaptesprezece ani, înainte de a muri la vîrsta de nouăzeci şi unu de ani. Nici nu i se răcise încă bine trupul, că au şi început să se gîndească la dispersarea picturilor, „mult prea frumoase ca să fie risipite aiurea", cum îi tot repetaseră responsabilii muzeului, în cursul nenumăratelor vizite de la ora ceaiului. Bătrîna domnişoară ceruse ca, în cazul cînd responsabilii muzeului s-ar fi hotărît să se despartă de anumite tablouri, să le doneze altor instituţii din statul New York sau din Connecticut. Clauza aceasta nefiind redactată în aşa fel încît să constituie o constrîngere din punct de vedere legal, Hoving şi colaboratorii săi au profitat de breşă.

Vreo cincizeci de picturi ale maeştrilor secolelor XIX şi XX au fost vîndute în mod discret. Vom cerceta mai amănunţit motivele reale ale

Scanned with OKEN Scanner

acestei vînzări. Într-un asemenea domeniu, politica unei instituţii atît de importante ca Metropolitan Museum implică evident o mulţime de lucruri. Dar, pentru moment, ne preocupă Lloyd şi relaţiile sale cu muzeul. Nu toate tablourile erau de o calitate excepţională — ba dimpotrivă. Marlborough n-avea să pornească la război pentru atîta lucru. Eforturile lui vizau în special două picturi: o operă bună de Van Gogh, din perioada de la Arles, şi o superbă *Junglă* de Rousseau Vameşul. E amuzant să recitești, după trei ani, declaraţiile responsabililor de la muzeu, asaltaţi în tranşeele lor de ziariştii tot atît de înverşunaţi să dea la iveală adevărul, ca şi acei colegi ai lor ce se ocupau de un lucru mai important la Washington. Hoving şi colaboratorii săi încearcă, disperaţi, să nege calitatea, importanţa şi raritatea tablourilor. Îi înţelegem. Căci trebuia să justifice nu numai hotărîrea de a vinde, dar şi preţul la care fuseseră cedate: 1 450 000 de dolari. După cîteva luni, a fost revîndut un tablou, apoi şi celălalt — pentru o sumă care depăşea dublul celei plătite. Mai înainte de asta, aflaseră amuzaţi că secretara conservatorului şef, de la secţia de pictură, era chiar nepoata lui Lloyd. Abilul domn ştia să-şi facă afacerile, care n-aveau ca scop aici apărarea patrimoniului artistic al oraşului New York, nici pe cel de a cumpăra tablouri ce promiteau doar un beneficiu mediocru. Evident că nu se potrivea cu scopul lui Hoving. Am fost deci surprinşi cînd l-am văzut pe acest cumpărător înverşunat, pentru care preţul unei capodopere nu contează, că vinde, cu maximă discreţie, două opere importante — căci Metropolitan Museum nu prea are cine ştie ce opere de Rousseau. Fără îndoială că ar fi obţinut mai mult dacă le-ar fi scos la licitaţie sau dacă s-ar fi adresat negustorilor particulari.

Efectele polemicii, suscitate de repetatele vînzări ale operelor de artă aparţinînd Muzeului Metropolitan, se mai resimt şi azi. Iar negustorul a fost pur şi simplu detestat, în mod şi mai cordial, de unii confraţi geloşi pe imensul şi rapidul său

Scanned with OKEN Scanner

succes. Căci dacă Lloyd a fost totdeauna discret, şi pe bună dreptate, cu privire la combinaţiile sale financiare, n-a ezitat niciodată să ofenseze pe cineva, plăcîndu-i să facă mare caz de succesele lui. Cu foarte puţin timp înainte de criză, se estima că cifra lui de afaceri anuală varia între douăzeci şi douăzeci şi cinci de milioane de dolari, o sumă considerată a fi la nivelul celei atribuite lui Wildenstein şi care evidenţiază palavrele lui Legros reluate de Peyrefitte. La această cifră, echipa contemporanilor contribuia cu o sumă ce nu trebuie neglijată deloc şi în această echipă un artist avea un rol ascendent: Mark Rothko.

AFACEREA ROTHKO

La puţină vreme după deschiderea galeriei americane, atunci cînd Lloyd duce tratative cu el, Rothko are şaizeci de ani. Născut în Rusia, sosise cu părinţii în 1913. Se instalaseră în Oregon, apoi el s-a dus să-şi facă studiile la universitatea Yale. De acolo a plecat la New York, căci vrea să fie pictor. Foarte devotat artei sale, e în stare şi să înfrunte un adversar atît de redutabil ca negustorul. E clasat printre expresioniştii-abstracţi, căci a luat parte, într-adevăr, alături de ei, la aventura artistică din timpul războiului şi la aceea de după război de la New York. Totuşi a evoluat într-un mod foarte personal. În operele lui figurative de prin 1930 nu se manifestă nici prea mare originalitate, nici prea mult talent. Împreună cu alţi artişti, se apropie, tîrziu, de suprarealism, sub influenţa artiştilor europeni ai acestui curent ce se aflau pe atunci la New York. Dar nu se integrează pe de-a întregul mişcării. Încet-încet elaborează opera aceea cu care se va confunda total. Nişte picturi abstracte, adesea foarte mari, lipsite de forme şi de linii, în care lumina senină pare a proveni de la o sursă internă ascunsă. Am fost surprins, de mai multe ori, cînd am constatat în ce măsură o operă de Rothko

Scanned with OKEN Scanner

le „eclipsează" pe cele expuse alături de el. În anul 1970, acest contemplativ neliniştit se sinucide. Conform testamentului său, s-a creat o fundaţie, care — printre altele — va avea şi activităţi caritabile. Cei trei executori testamentari au sarcina să încredinţeze fundaţiei operele din atelier — şapte sute nouăzeci şi opt în total. Două din cele trei persoane au fost numite în consiliul fundaţiei. Împreună cu a treia, ele pot acţiona în numele instituţiei şi al moştenitorilor. Ceea ce şi fac, atunci cînd vînd galeriei Marlborough o sută de tablouri de Rothko cu 1 800 000 de dolari, plătibili în doisprezece ani fără dobîndă. Celelalte opere (698) rămîn în consignaţie la galerie, urmînd a se percepe un comision între 40 şi 50% din preţul lor de vînzare.

Nici nu s-ar putea visa un contract de exclusivitate mai avantajos pentru Lloyd. Ba chiar e prea avantajos. Încă din 1971, Kate, fiica pictorului (doamna Rothko Prizel), îl atacă pe negustor, bazîndu-se pe fapte sigure: preţurile de achiziţie prea mici, termenele de plată prea îndepărtate, comisioanele prea mari. Cere sistarea mandatului executorilor testamentari, care s-au achitat atît de prost de sarcina lor. Iar pe doi dintre ei îi acuză că au fost agenţii lui Lloyd. J. Reis, o persoană foarte cunoscută la New York, e expert contabil, fiind în această calitate consilierul multor artişti. În momentul semnării contractului, era consilier la Marlborough Gallery şi făcea parte din comitetul de conducere. Pictorul Théodore Stamos avea să semneze, peste şapte luni, un fel de contract cu galeria, prin care dobîndea o reprezentanţă exclusivă. Cea de a treia persoană, Morton Levine, va afirma că a fost victima presiunilor asociaţilor săi. El nu va fi solidar cu ei, dar nu va convinge pe nimeni. În numele scopurilor caritabile ale fundaţiei, procurorul statului New York se alătură reclamanţilor pentru a veghea asupra drepturilor viitorilor beneficiari. După patru ani, în decembrie 1973, judecătorul va da sentinţa.

Scanned with OKEN Scanner

În acest timp s-au aflat multe lucruri. Gelozia e adesea lucidă. Se considera că Lloyd se pricepea grozav la manevrarea societăţilor fantomă şi că era un maestru al evaziunilor fiscale. Dar i se subestimaseră capacităţile. Într-o remarcabilă cronică asupra afacerii, Miss Grace Glueck, specialistă în problemele culturale la *New York Times*, a demonstrat că se descurcă tot atît de bine în tainele finanţelor contemporane, cît şi în stările sufleteşti ale studenţilor din Berkeley. În spatele celor şapte galerii se află Marlborough A.G. în Elveţia, dar şi o întreagă serie de stabilimente şi entităţi de „servicii" ce operează în Elveţia şi cel mai adesea în Liechtenstein. În acest principat de operetă, au nişte nume de opere comice: Galerie Stutz-Pulver — Trafe Anstalt für Handel und Finanz Aktiengesellschaft — Société Anonyme des Beaux-Arts — Bilden & Skulpturen A.G. — Art Holding A.G.[1].

În cursul lungilor dezbateri, Lloyd s-a dovedit a fi un maestru al evaziunii verbale la fel de reputat ca şi în cea fiscală. Nu-şi aducea aminte de nimic sau nu ştiuse nimic, pretinzînd nu fără umor că nu dă deloc atenţie unor manipulări plictisitoare încredinţate unor avocaţi cărora de-abia le cunoştea numele. Uneori hazul atingea cel mai înalt nivel. Astfel a afirmat că operaţiile sale din Liechtenstein erau cunoscute de toată lumea, pe cînd un anumit număr din confraţii săi americani îşi constituiseră acolo stabilimente anonime cu scopul de a frustra fiscul. Totuşi n-a menţionat nici un nume. S-a aflat în cele din urmă că acel complex Marlborough e controlat de două trusturi familiale, unul domiciliat în principat, celălalt la Nassau în Antille. El însuşi nu e, zice el, decît un consilier ce primeşte pentru consultaţiile sale o sută de mii de dolari pe an de la Marlborough Fine Arts din Nassau şi ale cărui cheltuieli de călătorie şi reprezentare sînt în sarcina firmei mame din Elveţia.

Cît priveşte maniera operaţiilor sale, au apărut multe lucruri care fac onoare talentului său. La mai puţin de şase luni după semnarea contractului

Scanned with OKEN Scanner

Rothko, doamna Paul Mellon a cumpărat cinci tablouri ale acestuia de la galeria Marlborough din New York al cărei președinte, Donald McKinney, e unul dintre prietenii ei. Patru sute șaizeci și cinci de mii de dolari au contribuit astfel la reglarea celor o sută de opere plătibile (fără dobînzi) în doisprezece ani. Mai mult încă: ceva mai tîrziu, soția celebrului colecționar care, personal, nu se interesează de arta contemporană, a cumpărat alte două tablouri din lotul aflat în consignație. Erau opere importante — au fost vîndute cu 420 000 de dolari. Ca să satisfacă dorințele doamnei Mellon, Lloyd le-a cumpărat la acest preț de la Galeria Bernini (lista stabilimentelor de operetă ar fi prea lungă ca să le citățm pe toate) din Liechtenstein. A anunțat moștenitorii că fiecare tablou fusese vîndut cu 70 000 de dolari numitei galerii. Deși adresa acestui stabiliment din Vaduz e aceea a altor întreprinderi ale complexului, Lloyd a dezmințit mereu afirmațiile după care ar fi fost vorba de o vînzare fictivă. E greu de admis că a dobîndit, fără să-și fi deschis punga, un profit de trei sute cincizeci de mii de dolari scutiți de impozite, la o afacere ce le aducea celor care erau părtași o cincime din sumă, care mai fuseseră nevoiți să plătească și impozite asupra cotei ce nu revenea fundației. Cît îl privește pe Lloyd, acesta consideră că impozitele nu se pot aplica unei persoane de calibrul său. Campion al luptei, dacă nu în calitate de cetățean cel puțin în aceea de individ împotriva statului, a putut — datorită rețelei sale de evaziuni fiscale constituită cu abilitate — să realizeze această acumulare de capital la care aspira încă din Viena părinților săi. Structura a rezistat. Sentința judecătorului nu privea decît afacerea Rothko și nu evaziunile, neputînd fi considerate ca atare, deoarece firma americană acționa aproape exclusiv ca agent de vînzare pentru niște opere de artă aparținînd unor societăți străine.

Sentința din decembrie 1975 a dat dreptate reclamanților din toate punctele de vedere. Reis și Stamos au fost destituiți din funcțiile lor. Expli-

Scanned with OKEN Scanner

cațiile lui Levine n-au fost acceptate. Franck Lloyd trebuie să înapoieze moștenitorilor toate tablourile nevîndute și toate cele pe care nu le mai posedă dar le va putea lua înapoi. Afară de asta, a mai fost condamnat să plătească despăgubiri și amenzi al căror total depășea nouă milioane de dolari. Cam o treime din această sumă e amenda aplicată fiindcă Lloyd scosese din țară și vînduse (unor companii înrudite?) tablouri, după ce i se interzisese acest lucru printr-o hotărîre a Curții. Judecătorul îi permitea să scadă din cele trei milioane trei sute de mii de dolari sumele privind acele tablouri pe care le va fi înapoiat. Reis și Stamos sînt părtași la toate despăgubirile și amenzile. Levine trebuie să plătească șase milioane de dolari. Cei trei bărbați nu călătoresc atît de ușor ca Lloyd.

După pronunțarea sentinței, Asociația americană a negustorilor de artă l-a expulzat pe Lloyd. În numele acestei asociații, înființată pentru „a promova și a menține niște comportări conform eticii", unul dintre vicepreședinți a publicat o declarație în care sublinia că paragrafele sentinței „conțineau niște revelații și exprimau aspecte extrem de neliniștitoare". Imediat unul dintre conducătorii galeriei Marlborough din New York a publicat o scrisoare în care dezvăluia faptul că avocatul și colecționarul Ralph Colin, vicepreședintele în cauză, fusese multă vreme consilierul juridic al galeriei și că el însuși și cabinetul său îl asistaseră pe Lloyd la primele faze ale procesului. Colin avusese în tot cazul destulă influență asupra negustorului pentru ca să-l oblige să-i facă o situație semnatarului scrisorii, care era propriul său nepot.

Afacerile de acest gen nu se mai termină. După verdict, doamna Rothko Prizel a intentat un nou proces, reclamînd pe de o parte cabinetul avocaților care administrase moștenirea paternă și pe de altă parte un negustor binecunoscut la New York care evaluase tablourile atunci cînd se semnase contractul cu Lloyd. În tot cursul celui dintîi proces s-a vorbit mult despre asta. Evaluările

Scanned with OKEN Scanner

au variat de la unul la zece, după cum aveau de-a face cu experţii acuzării sau cu cei ai apărării. Trei milioane de dolari „preţuri de clienţi" în momentul achiziţiei după unii, zece în această perioadă şi treizeci şi două, pe motivul creşterilor survenite de la începutul procesului, după alţii. Evaluările pe care se baza Lloyd erau oricum dincolo de orice cinste şi legitimă prudenţă.

Astfel apar, încă o dată, foarte clar dificultăţile implicate în fixarea valorii operelor de artă. Chiar în momentul în care era mai înverşunată polemica cu privire la Metropolitan Museum, fermecătorul şi competentul conservator al picturii, Théodore Rousseau, care a murit între timp, avusese sarcina grea de a susţine, printre altele, vînzarea lui Van Gogh şi a Vameşului Rousseau. Nimeni, spunea el, nu ne-ar fi oferit mai mult decît Lloyd. Evident că i-ar fi fost foarte greu s-o şi dovedească, ceea ce nu justifica în nici un fel însuşi principiul acelor vînzări ale muzeului. Totuşi îmi aduc aminte că, pe moment, m-a frapat acea parte adevărată a declaraţiei, cel puţin în ceea ce priveşte tabloul Vameşului. În perioada aceea, nu mai avusese loc — de foarte multă vreme — nici o tranzacţie publică sau particulară cu vreo pictură importantă a acestui pictor. Se putea crede, pe bună dreptate, că se schimbaseră gusturile sau că interveniseră alţi factori. Nimeni n-ar fi îndrăznit să se pronunţe categoric asupra valorii unui tablou de acest gen, foarte puţini ar fi riscat să achiziţioneze dacă n-ar fi fost vorba de un preţ care să elimine orice surpriză neplăcută. Tranzacţiile pot fi sau nu legitime, dar toate au în comun faptul că valoarea financiară a operelor de artă e extrem de relativă.

Oricum ar fi, Lloyd n-a plătit încă nimic şi nu s-a mai întors în America de la sfîrşitul procesului. La şaizeci şi cinci de ani, e mereu activ dar, recăsătorit şi tată a doi copii mici, consacră mai mult timp distracţiilor decît înainte. Practică skiul nautic şi, la bordul iahtului său, pescuieşte în largul insulei Paradis, o insuliţă din Antille

Scanned with OKEN Scanner

unde are o proprietate. S-a vorbit mult despre el (firește nu despre metodele sale de a acționa din punct de vedere financiar) și metodele sale originale de a proceda conform cu natura noului comerț. E interesant de văzut despre ce e vorba. El a înțeles repede că acea clientelă a devenit internațională, depășind cu mult țările care achiziționau în mod tradițional. A mai înțeles — dar el nu e singurul — și posibilitățile oferite de artiștii apăruți după război. A făcut pentru ei eforturi de promovare considerabile, punînd în serviciul lor remarcabilele sale tehnici de vînzare. Dacă cercetăm bine, inovația lui în acest domeniu ar consta din faptul că făcea lucrurile în stil mare, pe cînd odinioară acest mod era rezervat doar școlilor „ajunse". Prin aceasta a adus o contribuție importantă la extraordinara creștere a prețurilor artei contemporane. Incontestabil că a adus inovații, tot vorbind întruna despre bani, exagerarea obositoare a părerilor sale cu privire la acest subiect manifestînd o anume obsesie. Unii au văzut în asta un semn al vulgarizării vremurilor, iar alții o liniștitoare dovadă de sinceritate. El a dat următoarea explicație: „Dacă cineva e negustor — atunci se poartă ca un negustor. Mulți dintre noi sînt niște ipocriți, care pretind că se gîndesc mai ales la educația publicului. Eu nu-i cred. În afaceri, singura dovadă a succesului sînt banii".

Totodată, n-a disprețuit metodele clasice de a acționa. Spre deosebire de conducătorii de la Artcurial, care se lăudau cu misiunea lor importantă, pe el nu l-au interesat niciodată mărunțișurile. Fără îndoială că el considera că nu aduceau destui bani. L-am văzut cumpărînd — și vînzînd — tablouri importante și, lansînd un pod spre reședințele ancestrale și persoanele din înalta societate datorită unui asociat ducal. Cu foarte rare excepții, artiștii de care se ocupă sînt niște creatori importanți. Poate că e ca în codru, dar nu un *drugstore*. Mai dinamic decît oricare altul, folosindu-se de orice mijloace, succesul lui (lăsînd deoparte morala) va apărea ca un paradox. Cum

Scanned with OKEN Scanner

a înțeles foarte bine epoca sa, a ajuns să creeze un stabiliment, al cărui gigantism nu mai e conform cu exigențele ei. Diferitele sale firme, chiar și cea de la New York, a cărei instalare a costat două milioane și jumătate de dolari, folosesc mai bine de-o sută de persoane. Wildenstein are galerii somptuoase la New York și la Londra, dar e vorba de o firmă care domină comerțul și care poate încă, grație acestui lucru, să-și mențină obiceiurile din trecut.

STRUCTURILE UȘOARE

De vreo cincisprezece ani, profesioniștii preferă galeriile mici. Unii, și nu dintre cei mai neînsemnați, consideră chiar că nu te poți lipsi fără pagubă de un asemenea local. Mai multe motive i-au făcut să adopte acest punct de vedere. Cu excepția lui Lloyd, reușitele cele mai spectaculoase de prin 1950 au fost ale unor persoane care abia și-au mărit mica instalație de la începuturi. Ernst Beyeler este unul dintre cei mai importanți negustori internaționali. Specializat în marea artă a acestui secol, vinde și postimpresioniști și impresioniști. Chiar de la începutul carierii, s-a instalat într-o casă pitorească de pe o stradă veche din Basel, ale cărei scări sînt greu de urcat. Și, totuși, toți conducătorii muzeelor și marii colecționari se cațără pe ele de douăzeci de ani. Beyeler organizează una sau două expoziții pe an, cu care ocazie publică cataloage scumpe. Un altul, ca negustorul parizian Heinz Berggruen, după ce s-a făcut remarcat prin numeroase expoziții, a renunțat practic la ele. Și el abia și-a mărit localul situat dincolo de perimetrul Rive Droite-Gauche al comerțului.

Dar au existat succese și mai secrete. Doamna Feichtenfeldt, astăzi secondată de fiul ei, ocupă o încîntătoare casă burgheză pe o stradă rezidențială îndepărtată din Zürich. Ca unul din colțurile acelea de la Neuilly atît de greu de găsit, încît înjurătura încremenește pe buzele șoferilor

Scanned with OKEN Scanner

de taxi. Dacă expresia de „mare negustor" se poate aplica cuiva, atunci aceasta i se cuvine ei. A trăit totdeauna în mijlocul operelor de calitate, soţul ei, mort de multă vreme, fusese unul dintre colaboratorii principali ai celebrei firme Cassirer din Germania. Sînt la ea tablouri, acuarele, desene din toate epocile, alese în chip remarcabil. Gustul ei foarte sigur nu se mărgineşte la un singur domeniu.

Deci nu-i deloc nevoie de somptuoasele obiceiuri de odinioară pentru a-ţi afirma superioritatea. Grandioasele săli, ce dădeau spre place de Vendôme, ocupate de Knoedler înainte de criza din 1929, sufrageria în care se serveau prînzurile delicioase ar părea astăzi tot atît de demodate ca şi cabinele-cufere ale pasagerilor de pe vasul Berengaria şi cît şi celor de pe L'Île de France. Unii milionari ar mai putea profita încă de lecţiile de rafinament luxos date de negustorii de odinioară. Dar nu mai simt deloc nevoia. Cît priveşte colecţionarii competenţi şi sensibili, aceştia preferă să vadă capodopere în ambianţa intimă şi fără a sări în ochi a unei case liniştite din Zürich.

Profesioniştii abili au înţeles repede interesul unei formule adaptată mai bine din toate punctele de vedere unor condiţii noi. Un negustor ca Eugène V. Thaw, care organiza expoziţii într-o mică galerie din Manhattan, şi-a închis dugheana de îndată ce succesul s-a făcut simţit, pe care l-a mărit considerabil, de vreo zece ani, operînd într-un apartament din Park Avenue. Acum e un „*private dealer*", un negustor particular. Expresia făcută din două cuvinte contradictorii indică o formă de activitate ce nu e nouă. Odinioară se spunea negustor amator. Aceasta nu presupunea deloc a fi interesat de bani, după cum au ştiut s-o demonstreze numeroşi sportivi. Negustorul amator de odinioară era în general un om de lume decavat, ca Boni de Castellane, profitînd de relaţiile sale şi de reputaţia gustului (adesea justificată) ce ţinea de calitatea sa. Încet-încet, lucrurile se schimbă: César de Haucke este deja un ne-

Scanned with OKEN Scanner

gustor cunoscut atunci cînd ia hotărîrea să nu mai opereze decît la parterul casei sale de pe rue du Cherche-Midi, unde fiecare desen, fiecare obiect, e mărturia unui admirabil discernămînt. E bine că te poţi prevala de un asemenea exemplu. Un apartament din New York împodobit cu „mobile provinciale franceze" (una dintre cele mai vagi expresii din cîte există) şi cu faianţe din Moustiers sau din Rouen îţi permite să creezi un cadru ieftin. În America, mai mult decît în alte părţi, atrage tot ceea ce nu se dobîndeşte uşor. Noii veniţi sînt încîntaţi cînd obţin o întrevedere cu un negustor care nu primeşte decît la cerere şi la care colecţionarii importanţi au ore reţinute dinainte.

Atmosfera e favorabilă deci dezvoltării unui mod de a acţiona ce are multiple avantaje. E suficient că ai o secretară, un om bun la toate pentru lucrurile mărunte, alergături şi înrămarea lucrărilor pentru o cifră de afaceri ridicată. Scăpat de pisălogi — la New York mai ales de nenumăratele vizite inutile de sîmbătă — te poţi consacra personalului de pe la muzee şi cumpărătorilor care merită osteneala. A nu mai face expoziţii necesitînd cheltuieli de asigurare, de transport (atunci cînd nu e vorba de lucrările pe care le ai în stoc) şi de publicitate, înseamnă a realiza o economie serioasă. Dar în special reducerea întreprinderii la cea mai simplă expresie îţi dă posibilitatea să faci — fără a păgubi — călătorii rapide şi dese, mai necesare astăzi decît oricînd. Atunci cînd negustori de talia unui Roland Knoedler sau unui Duveen se deplasau în ritmul lent al pacheboturilor, ei lăsau în urma lor nişte colaboratori în stare să primească în chip onorabil clienţii importanţi şi chiar să remarce imediat falsificările unui Van Meegeren. Profiturile erau pe măsura capacităţii lor. De ce să mai întreţii un personal costisitor dacă telefonul — nu mai e exasperantul radio-telefon transatlantic de pe vremea lui Duveen — îi permite marelui colecţionar să-l găsească pe negustor oriunde s-ar afla el?

Scanned with OKEN Scanner

E foarte interesant să constatăm mai ales în ce măsură prevalează începînd de acum maniera aceea oarecum intimă de a proceda. Şi nu numai din motive economice. Imensa popularizare a artei a suscitat o nouă formă de elitism. Odinioară atribut al unei culturi delicate, turismul artistic îşi pierde atracţia de cînd oricare obişnuit al călătoriilor turistice poate cunoaşte Torcello, National Gallery din Edimburgh şi locuinţele paladiene din Irlanda. Nici vernisajele expoziţiilor nu prea mai contează, de cînd au fost admise sute de persoane. În aşteptarea acelei poziţii cînd poţi vizita muzeele în tovărăşia directorilor, în zilele închise pentru public, eşti satisfăcut să vezi un desen de Ingres la un negustor al cărui prag îl trec numai adevăraţii iniţiaţi. Aceasta e versiunea modernă — mult mai puţin oneroasă — a acelui Hôtel de Sagan de pe vremea lui Jacques Seligmann.

Pentru a aprecia cum se cuvine situaţia, trebuie să ţinem cont de ceea ce au devenit muzeele şi împrejurimile lor. Astfel Luvrul într-o zi de vară: „Am numărat pînă la patruzeci şi două de autobuze care staţionau, în spirală în jurul rondului de la Carrousel, fără a mai socoti maşinile de camping şi minibuzele particularilor. Indiferenţi la gazul ce iese din ţevile de eşapament şi se învîrte în jurul tartei lor cu brînză, Hans şi Marika mănîncă în «cel mai frumos loc din lume». Veniţi de la Dresda ca să vadă *Gioconda* şi Parisul, şi-au instalat cortul acolo de ieri, în faţa muzeului“[2]. Trei sute cincizeci de mii de vizitatori în fiecare lună de vacanţă, trei milioane în cursul anului.

Să intrăm o dată cu ei, sau mai degrabă să-i dăm cuvîntul domnişoarei Pélegrin, secretara generală a instituţiei: „Înainte, cel care vizita muzeul era un turist privilegiat, amator de artă. Astăzi toată lumea călătoreşte, chiar şi cei care n-au bani. Ceea ce nu e incompatibil cu dragostea pentru artă“. Nu mă exprim cu dispreţ cînd spun că

Scanned with OKEN Scanner

sînt cu totul de acord asupra acestui punct cu domnişoara Pélegrin, care adaugă atît de drăguţ — cînd se referă la ţinuta prea lejeră a unor vizitatori vara — „sîntem gardieni ai culturii, nu ai moralei". Dar, în fine, de ce să ne mai mirăm dacă regii hainelor de gata, care nu mai sînt de multă vreme nişte noi veniţi în lumea artei, aspiră la un nu ştiu ce mai rar. Să continuăm: „Luvrul trebuie să facă faţă la două categorii de amatori, aceea a călătorilor în grup şi aceea a tinerilor fără nici un ban în buzunar... În vastul hol al sălii de manej, o mulţime de tineri intră şi ies cît e ziua de lungă. Unii nici măcar nu iau bilet de intrare. Rămîn acolo, aşezaţi pe trepte, să privească cărţile de artă, ghidurile şi cărţile poştale. Se duc mai ales la toaletă. Unul dintre rarele locuri care e gratuit şi foarte curat din Paris". Trăiască Franţa.

Nu toată lumea e dezmăţată: „Japonezii sînt impecabili: poartă cămăşi albe, cravate şi costume de culoare închisă, o adevărată uniformă. Dar se laudă că văd Luvrul în treizeci de minute. Pretind prea mult cînd spun că văd Luvrul. În realitate, se năpustesc să vadă *Gioconda*, în drum spre *Venus din Milo* şi, cîteva secunde, rămîn încremeniţi cu un picior în aer pe treptele scării mari unde tronează *Victoria de la Samothrace*. Bieţii japonezi, o supraveghetoare îi urmăreşte în mod special. «Au mania de a atinge tot. Îi văd cum se apropie dar nu le pot spune nimic, atîta timp cît n-au pus într-adevăr degetul pe picturi, dealtfel ei se prefac că nu înţeleg.» Avînd o mare sumă de bani în avion sau în sacul de dormit, sau fiind la discreţia etapelor autostopului, japonezii, americanii, africanii, europenii ajung la palatul ducal din Veneţia, la Rijksmuseum în faţa *Rondului de noapte*, în faţa picturilor lui Breughel de la Viena."

Cum nu doresc a trece nici drept mizantrop nici drept ipohondru, am citat mărturiile greu de combătut ale altora în loc de a povesti despre experienţele mele. Contribuţia mea personală se va mărgini la amintirea unui lucru pe care-l ştiu bine toţi cei care vizitează muzeele în mod regulat: ori-

Scanned with OKEN Scanner

cît de mare ar fi afluența, există totdeauna săli liniștite, ba chiar aproape pustii. Se află în ele tot atîtea opere de artă, tot atîtea tablouri valoroase și interesante ca și în alte părți, dar aceste săli sînt în afara circuitului obișnuit al oilor, nu prezintă nimic care să fie subliniat prin alte caractere de literă în broșuri. Explozia culturală lasă deoparte imensa majoritate a operelor de artă expuse. Cu toate acestea, a modificat profund modul de funcționare al muzeelor și comportarea animatorilor. Această evoluție a avut consecințe și asupra comerțului de artă.

Rolul unui conducător de muzeu s-a modificat, scrie Thomas Hoving, „sînt mai mult un director general, un supermanager, decît un superconservator“[3]. Acest lucru e adevărat, în măsuri diferite, pentru toate instituțiile mari, înainte de a fi și pentru cele mici. Probleme financiare există pretutindeni. Excepție făcînd National Gallery din Washington, intrarea gratuită nu mai e decît o amintire, afară de duminică. Biletele vîndute hoardelor de vizitatori în grupuri organizate nu fac față cheltuielilor. Nici cumpărăturile de la magazinele muzeelor, care sînt tot mai numeroase: „A trebuit să instalăm în marea sală a menajului un birou de schimb, iar librăria de artă e una dintre cele mai bune din Paris. De la ghidul mic de trei franci la prețioasa carte de trei sute de franci, totul se vinde la Luvru, în toate limbile. Mulajele și reproducerile de statuete se vînd de asemenea foarte bine. Poți cumpăra o mică *Venus din Milo* cu o sută de franci. Pentru o reproducere în mărime naturală prețul e mai puțin accesibil... *Victoria de la Samothrace* costă peste cinci mii de franci. Bijuteria — reproducerea de bijuterii vechi în bronz aurit sau în argint — se vinde și mai bine“[4]. Cifrele sînt importante: o vînzătoare bună poate, în anumite zile, socoti debitul ei în zeci de mii de franci. În ajunul Crăciunului, una dintre ele a vîndut de cincizeci de mii numai bijuterii. Pentru a face bani, imaginația e mereu la pîndă. Secția de artă contemporană a Asociației de prieteni a unui mare muzeu american

Scanned with OKEN Scanner

are mari dificultăţi. Animatorii ei află că organizez expoziţia unui tînăr artist francez cunoscut peste Atlantic. Trei zile la Paris cu *charter*-ul. — Cazare la hotelul bun al companiei aviatice — Timp liber — Vernisaj de avangardă — Iar timp liber — Cina în împrejurimi — Întoarcerea. Nu s-a prevăzut nici o vizită la muzeu, biserică sau castel: nu era destul de „sofisticat", toată lumea o făcuse deja. S-au calculat bine beneficiile aventurii, vor avea cu ce cumpăra cîteva litografii pentru muzeu. Cultura explodează. O lună, tinerii conservatori au secondat doamnele care patronau în funcţiile lor de agenţi de călătorie. Nu sînt din rangul cel mai mare, dar cei din gradele superioare sînt şi ei mereu solicitaţi de activităţile de supermanageri mai degrabă decît de cele de superconservatori. Boala e veche, am văzut cum s-a născut în America unde trebuia să trezeşti şi să menţii interesul oamenilor de afaceri cuceritori, ce nu gîndiseră niciodată în termenii muzeelor. Dintr-o dată conservatorii au fost nevoiţi să consacre o bună parte din timpul lor relaţiilor mondene şi, pe măsură ce creştea numărul femeilor în averile particulare, să joace rolul unor persoane atente pe lîngă doamnele adesea în vîrstă: „Încă o ceaşcă de ceai? Cu plăcere Adélaïde". Aşa cum e, metoda a reuşit, în mai puţin de un secol, să constituie cea mai vastă reţea mondială de muzee şi să acumuleze nenumărate mărturii ale geniului uman. La început totul se petrece într-un cerc îngust, cu o discreţie studiată, căutînd să importe, pentru binele tinerei ţări, acele manifestări ale unei culturi admise de persoanele „convenabile" din Europa. Directorii muzeelor îşi puteau impune fără greutate vederile unor donatori supuşi unei riguroase presiuni ale mediului înconjurător.

BANI, ŞI IARĂŞI BANI

Unor străini le este cu atît mai greu astăzi să-şi închipuie cît erau de puternice prejudecăţile de castă din Statele Unite, în primele decenii ale

secolului, cu cît — cel puţin în ceea ce-i priveşte pe albi — acestea nu le îngrădeau cu nimic deplina exercitare a drepturilor civice. Mărturie sînt cele două fortăreţe, ce se înălţau faţă în faţă într-un cartier elegant din Manhattan. de o arhitectură aproape identică, par nişte severe palate florentine de pe via Tornabuoni. Înăuntru stăruie o plictiseală distinsă, cu totul conformă celei care domneşte în marile cluburi engleze. Nici unul din vizitatorii unei fortăreţe n-a pătruns vreodată în cealaltă. Una e un mare cerc evreiesc, cealaltă îi reuneşte pe membrii acelei W.A.S.P. Nu e V.S.O.P. Nu e vorba de coniac, ci de anglo-saxoni albi şi protestanţi (*white anglo saxon protestants*). Un parvenit francez de odinioară, dacă nu era primit acolo, putea să-şi verse focul pe Republică. Nimic nu compensa în America legile promulgate de unii, mai ales de femei, ce venerau adesea mai mult decît victimele lor banii şi succesul. Aşa că, la un anumit nivel de bogăţie sau de reuşită, lucrurile s-au aranjat repede pentru evrei. Existau destui savanţi ca Berenson, rafinaţi ca cei din familia Blumenthal, obraznici, dar irezistibili ca Duveen, pentru a ataca părerile preconcepute dacă nu în acele „*country clubs*", cel puţin în instituţiile culturale. Dar pătura socială americană era pe de-a întregul împestriţată de prejudecăţile ce generau comportări nevrotice la cei care se simţeau atinşi. E greu de înţeles această vulnerabilitate, mai puţin din pricina absurdităţii ridicole a prejudecăţilor decît din pricina caracterului ei tranzitoriu firesc într-o societate democratică nevoită a face loc tuturor pentru a-şi putea întreţine prodigiosul ei dinamism economic. Barnes reacţiona din suficienţă şi agresivitate oprobriului, asociat în mintea lui cu faptul de a se fi născut „de partea cea proastă a căii ferate". Scott Fitzgerald îşi va îneca totdeauna în alcool regretul de a nu avea acces la cele mai înalte culmi ale reuşitei mondene, din cauza originii sale irlandeze. Prejudecăţile anticatolice şi antiirlandeze n-au avut nici un rol în momentul alegerii lui Kennedy

Scanned with OKEN Scanner

ca președinte, dar cu un sfert de secol mai înainte nu s-ar fi întîmplat așa.

După depresiune și război, cînd se află din nou într-o mare perioadă dinamică, sudarea e terminată. Un ziarist îl întreabă pe arhitectul Philip Johnson, unul din acei *trustees* de la MOMA, ce urmărește consiliul de administrație prin recrutarea unui nou membru: „Bani, bani, și iarăși bani". Totodată muzeele s-au înmulțit și s-au mărit. Fără îndoială, fiindcă se pot obține pentru ele sume considerabile — nevoile lor au crescut neîncetat și nu se mai poate face față. S-a instaurat gigantismul. Cum să-i faci față? Charles Bohlen, un diplomat american care a jucat un mare rol în afacerile internaționale de prin anii 1950 și 1960, spunea: „Din nenorocire, sîntem diabolic de mari și de bogați". E interesant să vedem această idee reluată, în special din punctul de vedere care ne preocupă, de către autorul editorialului, apărut în *Times Litterary Supplement* de la Londra, cu prilejul centenarelor muzeelor Metropolitan și Museum of Fine Arts de la Boston, în 1971. „Oare ar fi prea retrograd și prea puritan dacă am spune că problema muzeului Metropolitan o constituie, în fond, faptul că are prea multe lucruri, prea mulți bani și prea mult personal? Astăzi nu avem nevoie de muzee prea mari, ci de muzee mai bune și important e să avem nu vizitatori mai numeroși, ci mai bine informați. Unii vor spune că acestea sînt niște banalități: adesea așa e denumit adevărul gol".

Fără îndoială că acest adevăr e evident pentru toată lumea. O persoană inteligentă ca Thomas Hoving nu se gîndește să-l conteste, dar acțiunile sale sînt dictate de diferite considerații. Prins, împreună cu alții, în vîrtejul la care a contribuit și el, are nevoie permanent de statistici care să demonstreze creșterea numărului de vizitatori, a cifrei de afaceri, a magazinelor și a locului conferit muzeului de către mijloacele de mass media. Energic, ambițios — s-a presupus că are intenția de a profita în chip dibaci de postul de conducere al muzeului Metropolitan. Pentru a dobîndi un

Scanned with OKEN Scanner

rol național — caută să creeze neîncetat evenimentul care, atrăgînd mulțimea, îi va constrînge pe *trustees* să-și dezlege mai mult baierele pungii. De unde și expozițiile, ce sînt adesea niște nenorociri financiare, și achizițiile spectaculoase. Acestea din urmă, din ce în ce mai numeroase în ultimii zece ani, nu s-au mărginit numai la artele plastice și decorative din Europa și din Orient sau la arheologia clasică, ci au abordat unele domenii neglijate pînă atunci: artele precolumbiene, artele Africii și Oceaniei, pictura și sculptura contemporană a Europei, arta americană de azi, „arta deco". Toate acestea fiind considerate, pe bună dreptate, necesare unui muzeu cu vocație enciclopedică. Celui care face observația că la New York există mai multe instituții de artă contemporană i se răspunde: „O expoziție a pictorului Francis Bacon la Guggenheim se apreciază și se judecă altfel decît o expoziție Bacon la Metropolitan din cauza vecinătății operelor lui Velázquez, ale lui Rembrandt, Goya și Manet de la Metropolitan Museum". Să nu cumva să faceți gluma proastă să amintiți că cele două muzee se află la o distanță de cinci sute de metri unul de celălalt, „un tablou de Villem de Kooning agățat la patruzeci de metri de o sală plină cu opere de Rembrandt e considerată a fi pe măsura celor mai mari ambiții ale artistului"[5]. Fie. Dar nimic nu e atît de precar ca aceste alăturări ale operelor unor mari artiști. Siguri pe drepturile aferente statutelor multor muzee americane, conducătorii acestora și-au arogat privilegiul de a hotărî dacă cutare sau cutare piesă poate figura în colecții. Fără îndoială că trebuia să ai adeziunea organelor tutelare, dar acei *„trustees"* nu sînt insensibili la chemările pasiunii. Atunci cînd un conservator vede că nu poate achiziționa un superb Pollock (pe vremea cînd pictorul nu era acceptat de niște bătrîni ursuzi), începe să plîngă. Senzație — Achiziție. Atenție, alegeți-vă bine momentul, îi spune conservatorul acela lui Hoving, care povestește: nu poți plînge decît o singură dată.

Scanned with OKEN Scanner

În acest mod sau în alte moduri, Hoving şi colaboratorii săi au obţinut autorizaţia să „declaseze" tot felul de opere, considerate lipsite de interes, pentru a putea consacra profitul obţinut prin vînzarea lor unor noi achiziţii. În unele cazuri, ca opera lui Velázquez, vînzările au ajutat la satisfacerea unor nevoi. Într-altele s-a procedat, dacă ne putem exprima astfel, prin anticipaţie. Craterul lui Eufronios — a cărui achiziţie a stîrnit tulburări grave — a fost propus de un negustor destul de suspect, atunci cînd a aflat că directorii muzeului Metropolitan, decişi să se descotorosească de o colecţie de monede, aveau să dispună de bani. În sfîrşit, unele opere considerate dorite au fost obţinute de la negustori în schimbul altora care fuseseră „declasate". Nici unul din Fondurile lăsate prin testament muzeului Metropolitan nu priveşte sculptura americană de azi. Patru tablouri de Renoir, Bonnard, Modigliani, Picasso şi două de Juan Gris, provenind de la nefericita Adélaïde de Groot, au fost date lui Lloyd (tot el) care le-a oferit în schimb *Becca*, o sculptură mare în oţel de David Smith (1905—1965) şi, bun la suflet, le-a dat în plus o operă mai puţin bine cotată a pictorului Richard Diebenkorn. Tablourile „declasate" erau minore (ne-ar plăcea să cunoaştem părerea lui Lloyd asupra acestei chestiuni), *Becca* e una dintre acele capodopere care îi fac să plîngă pe conservatori, dar fiind executată în anul morţii sculptorului, are astăzi numai zece ani. Oare îi va mai face să plîngă şi peste un deceniu?

Rolul de a păstra, totdeauna considerat a fi esenţial, e astfel sacrificat în profitul rolului de a ghici, ce nu intră neapărat în atribuţiile conducătorilor unui muzeu, chiar dacă acesta e enciclopedic. Într-adevăr, atunci cînd schimbi opere de Juan Gris asortate cu Picasso, Renoir etc. pentru un Smith sau un Diebenkorn nu pierzi nimic, vreau să spun că nu distrugi nimic. Dar nu la fel se întîmplă cînd e vorba de obiecte smulse unor cetăţi arheologice. Or, dacă într-adevăr operele

Scanned with OKEN Scanner

mari de pictură şi de sculptură occidentale devin tot mai rare, excavările mai mult sau mai puţin clandestine ce au loc în toată lumea au făcut — datorită exportului cel mai adesea ilegal — să apară de vreo douăzeci de ani anumite piese a căror achiziţie constituie evenimentul atît de căutat.

Săpăturile clandestine recurg adesea la tehnici avansate, dar excavările nu se fac după normele ştiinţifice. Obiectele se scot fără nici un respect pentru locul de origine. Executate sistematic de arheologi cu extremă rigoare şi minuţie, îşi pierd o mare parte din eficacitatea lor în locurile profanate. Această stare de lucruri e infinit mai gravă astăzi decît altădată. Pe de o parte, excavările ilegale sînt extrem de numeroase şi afectează mult mai multe ţări. Pe de altă parte, progresele cunoştinţelor arheologice — combinate cu perfecţionările tehnice — fac mai dorit ca oricînd accesul în locuri virgine sau studiate deja ştiinţific. Un şantier de săpături nu are drept obiect principal descoperirea unor capodopere, ci o mai bună cunoaştere şi înţelegere a trecutului umanităţii, a evoluţiei mentalităţilor şi a tehnicilor. Pentru arheologi, o piesă de cea mai mare calitate estetică are adesea mai puţină importanţă decît localizarea ei exactă în peisaj, şi natura umilelor ustensile găsite în acele locuri. Capodoperele continuă însă să existe şi atunci cînd sînt găsite aparţin ţărilor în subsolurile cărora zăceau de mii de ani.

Brigandajul arheologic în Italia, în Turcia, în America centrală şi în alte părţi a luat proporţii gigantice. Americanul Karl Mayer, în lucrarea sa, *The Plundered Past* (*Jefuirea trecutului*), a scris: „E posibil ca mai multe bogăţii să fi părăsit solul Anatoliei într-o generaţie decît în oricare altă epocă după căderea şi jefuirea Constantinopolului din 1204, în timpul celei de a patra cruciade". Mayer, a cărui carte s-a publicat în Franţa cu un titlu ce mai îndulcea oarecum vigoarea părerilor sale, *Main Basse sur le Passé*, citează o declaraţie a lui Cornélius Clarckson Vermeule, conservatorul departamentului de artă clasică de la Museum of

Scanned with OKEN Scanner

Fine Arts din Boston, care rezumă metamorfozele survenite de vreo douăzeci de ani: „... atunci cînd te duceai în oricare neînsemnat tîrgușor din Orientul Apropiat, era ca un fel de călătorie în trecutul foarte îndepărtat. Astăzi, în cel mai mic sat turc, primul lucru pe care-l vezi agățat de perete, în dugheana negustorului local, e lista cursurilor publicată de Sotheby și Parke-Bernet"[6]. Afișarea cursurilor te face cel puțin să speri că țăranii care fac săpături primesc acum un preț mai bun pentru descoperirile lor. Beneficiile realizate de-a lungul lanțului ce ajunge pînă la colecționari și la muzee au fost — oare mai e nevoie s-o spunem — considerabile. Prin 1960, un negustor de obiecte antice, stimat pe bună dreptate, îmi spunea cu o amărăciune care-i făcea cinste: „Nu mai sînt decît un șef de bandă". Dacă ar fi renunțat la filierele sale ar fi pierdut întreaga sa importanță din comerț.

Instanțele internaționale au fost sesizate de guvernele țărilor celor mai afectate. UNESCO s-a interesat de problemă și a făcut ceea ce era necesar. Eterni ispititori, marii colecționari, responsabilii muzeelor americane, par a accepta în sfîrșit — la presiunea străină, dar și, trebuie s-o spunem, grație celei a altor americani — de a se conforma exigențelor internaționale și de a amenda, pe alte planuri, propriile lor moduri de a proceda. În primăvara anului 1973, conducătorii de la Metropolitan au publicat o *Carte albă*. Fără a merge pînă acolo încît să recunoască erorile comise, își iau angajamentul de a nu se mai despărți de opere importante decît recurgînd la niște licitații publice anunțate cu mult timp înainte. În *The Chase, the Capture* (*Vînătoarea, captura*) o lucrare publicată în 1975 cu ocazia unei expoziții constituind o elocventă pledoarie *pro domo*, Thomas Hoving încearcă să justifice achizițiile făcute, în condiții suspecte, a marilor piese arheologice. Indică totuși, pe ocolite oarecum e adevărat, intenția de a respecta de acum încolo regulile jocului de către muzeul său.

Scanned with OKEN Scanner

AŞA CUMPĂRĂTORI, AŞA COMERŢ

Gustul pueril pentru performanţă, lipsa simţului de răspundere, manifestat de marii cumpărători americani au fost, fără nici o îndoială, unul din fenomenele importante ale comerţului în decursul ultimilor ani. Cînd celebrul *Triptic Mérode* a apărut la Metropolitan, în 1960, pe cînd se credea a fi încă în castelul unei familii, belgienii au fost emoţionaţi. Dar nu exista pe atunci în ţara lor o lege care să reglementeze exportul operelor de artă, pe de altă parte proprietarii panoului, temîndu-se de invazie, îl transportaseră în Elveţia cu puţin înainte de cel de-al doilea război mondial. Nu tot aşa se întîmplă în Italia unde guvernul dispune de multă vreme de aparatul juridic necesar pentru a se opune jafului. Autorităţile se folosesc adesea de el, în ciuda dificultăţilor ce decurg din bogăţiile, nemenţionate, răspîndite mai peste tot şi a unui subsol conţinînd nenumărate mărturii ale civilizaţiilor antice. Pînă foarte curînd, n-au fost deloc ajutate de americani. La sfîrşitul anului 1969, fără îndoială ca o măsură de prevedere a centenarului celebrat doi ani mai tîrziu, directorul muzeului din Boston şi şeful departamentului artei decorative participau împreună cu un tînăr şi dinamic *trustee* al stabilimentului la un veritabil complot de operetă ce a dus la achiziţia unui Rafael ignorat oarecum. Fotografia tabloului, publicată cu ocazia intrării lui la muzeu, nu i-a scăpat lui Rodolfo Siviero, însărcinat de mai bine de treizeci de ani cu serviciul ce se ocupă de supravegherea operelor de artă şi care, în această calitate, urmăreşte cu încăpăţînare pe spoliatorii patrimoniului italian. Opera, spuneau cei din Boston, venea de la o „veche colecţie europeană". Era adevărat într-un sens: vînzătorul avea peste optzeci de ani. Dar nu era pe de-a întregul adevărat, căci vînzătorul acela, un anume Bossi, era un fost negustor condamnat în 1924 pentru export ilegal de monede şi de opere de artă. Multă vreme Perry Rathbone, directorul muzeului, a fost foarte

Scanned with OKEN Scanner

arogant. Dar dosarul italian era solid. A trebuit să se recunoască adevărul. S-a aflat astfel că Hans Swarzenski, unul din ceilalţi doi conjuraţi, transportase pictura lui Rafael într-o valiză fără a face vreo declaraţie la vama americană. Pe de altă parte, s-a dovedit că Perry Rathbone, contrar afirmaţiilor sale, cumpărase în Italia un tablou ce nu putea fi exportat fără un acord prealabil. Cum legile celor două state fuseseră violate, nimic nu se mai opunea la repatriere.

Autorităţile americane s-au grăbit să răspundă cererii lui Rodolfo Siviero. Ideea că trei conducători, ai uneia din cele mai prestigioase instituţii din Noua Anglie, se făcuseră vinovaţi de nereguli era prea şocantă. Era mai bine să scapi de toată afacerea. Domnul Rathbone s-a pensionat ca să se „consacre unor cercetări personale". Aceste cercetări l-au făcut să conducă biroul firmei Christie de la New York. Erudit, blajin şi fermecător, Hans Swarzenski şi-a dat demisia, dar păstrează o bursă de cercetări. John Goelet, cel de-al treilea conjurat, rămîne *trustee* al muzeului. Ceea ce e un lucru bun. Contrar atîtor semeni de-ai săi, aleşi mai de peste tot în virtutea unor consideraţii atît de ferm exprimate de Philip Johnson, domnul Goelet are un veritabil interes pentru artă dublat de o reală sensibilitate. În realitate, nu era vorba în toate astea de o conjuraţie, ci de o cursă de pistă pentru *boy-scouts**. Concluzia ei e dealtfel demnă de o poveste morală pentru copii. Ca atîtea opere „necunoscute" de mari maeştri, multe persoane au fost sceptice, atunci cînd s-a anunţat cu mare tărăboi intrarea ei la muzeu. Astăzi se mai pune doar întrebarea dacă e vorba de un fals sau de o operă repictată pe de-a întregul. O chestiune academică: Bossi murind după această încununare a carierei sale, succesiunea lui e blocată de justiţia italiană. E puţin probabil ca muzeul să recupereze vreodată ceva din suma plătită — şase sute de mii de dolari.

* Cercetaşi (în engleză în original).

Scanned with OKEN Scanner

Afacerea cu pictura lui Rafael era atît de clară încît nu se mai putea face nici o contestație, dar tabloul era îndoielnic. În marea majoritate a cazurilor adevărul e invers. E greu să dovedești că piesele arheologice superbe, ce apar prin muzee sau prin marile colecții, provin din săpături clandestine și au fost exportate ilegal. Cooperarea cumpărătorilor e un element important în orice anchetă. Eforturile depuse pentru a-i face pe aceștia să-și modifice atitudinea dau, în sfîrșit, rezultate. Căci ne lovim de o tabără puternică. Marile lovituri, în legătură cu care se poate face scandalul acela considerat atît de necesar, au devenit posibile mai frecvent la piesele arheologice decît la tablouri. Thomas Hoving a publicat cuvîntarea ținută acelor *trustees* atunci cînd a prezentat craterul lui Eufronios în septembrie 1972: „Faptul că ni se oferă un obiect de calitate superioară nu e un eveniment ieșit din comun la Metropolitan. Pictura lui Velázquez, *Aristotel* de Rembrandt, tabloul de altar al lui Robert Campin, crucea Bury St Edmunds reprezintă fiecare o dovadă strălucită a acestui lucru. Dar extrem de rar ni se oferă acel gen de calitate, care face să crească nu numai prestigiul unui departament, ci într-adevăr al întregului muzeu. În această după-amiază, am avut extraordinara ocazie de a vă prezenta lucrul cel mai rar din cîte se pot închipui... Din anul 1959, cînd am intrat la muzeu, n-am văzut o operă de artă mai frumoasă“[7].

Superlativele abundă, lacrimile sînt gata să curgă. Dar nu a fost nevoie să se ajungă pînă acolo. După o expunere tehnică a lui Dietrich von Bothmer, șeful departamentului antichităților clasice, acei *trustees*, a căror poftă fusese trezită în chip savant și întreținută mereu, au fost informați în fine despre partea financiară a lucrurilor. „Prețul acestui frumos obiect de artă e mare, foarte mare: un milion de dolari. Țin să subliniez că am pornit de la un nivel și mai ridicat, un milion cinci sute de mii. Ted Rousseau, Dietrich von Bothmer și eu însumi am discutat cu negustorul, intermediarul acestei tranzacții posibile, al cărui nume e

Scanned with OKEN Scanner

Robert Hecht, încă de la începutul verii. Am ajuns la cifra actuală care, sînt ferm convins, nu mai poate fi redusă. Consider şi că Hecht poate vinde acest obiect unor muzee, poate şi mai multor colecţionari particulari".

Într-adevăr, preţul era mare. Un vas frumos, decorat de artistul grec cunoscut sub numele de *Pictorul din Berlin*, fusese propus în 1968 la New York la o sumă ce nu se mai ceruse niciodată pentru vreo operă din această categorie: 125 000 de dolari. Nu găsise amator şi fusese cumpărat, în cele din urmă, de un muzeu german la un preţ ceva mai mic. E adevărat că acel crater de la Metropolitan Museum e de o calitate superioară. Făcut în Attica, la sfîrşitul secolului VI, e admirabil conservat. Suprafaţa lucioasă e împodobită cu o scenă din *Iliada*, *Somnul şi moartea ridicînd trupul lui Sarpedon*, şi cu motive decorative semnate de Eufronios, considerat a fi unul dintre cei mai buni pictori greci de vase. Un fapt destul de rar, olarul Euxitheos a semnat şi el lucrarea. O piesă excepţională deci, pentru care noţiunea de valoare financiară îşi pierde sensul. Cu toate că mai există în muzee alte douăzeci şi şapte de vase decorate de Eufronios, foarte puţine din ele pot fi comparate cu cel despre care e vorba. În tot cazul, o piesă a cărei achiziţie ar mobiliza cu atît mai uşor mijloacele de mass media, cu cît preţul avea să uimească.

Aveau să existe bani disponibili. Monedele „declasate" urmau să fie scoase la licitaţie în Elveţia, unde totdeauna era activ comerţul cu acest gen de lucruri. Specialiştii elveţieni garantau 950 000 de dolari şi un procent depăşind suma. Hecht a propus să se schimbe monedele cu craterul plus o sută de mii de dolari. Lui Hoving nu i-a trebuit multă vreme ca să-şi spună că ceea ce era bun pentru Hecht trebuia să fie bun şi pentru muzeu. Contractul cu elveţienii nu era încă semnat. S-au dus tratative cu cei de la firma Sotheby, de la care s-a obţinut fără greutate o garanţie de 1 500 000 de dolari plătiţi imediat şi un procent depăşind această sumă minimă. Din interesanta

Scanned with OKEN Scanner

urmare se pot trage două concluzii: Thomas Hoving şi colaboratorii săi sînt nişte remarcabili oameni de afaceri sau, dimpotrivă, lăsaţi de capul lor, se descurcă prost în chestiunile financiare.

Fapt e că s-a decis achiziţia craterului. Ceea ce a provocat imediat atenţia mijloacelor de mass media, dar nu tocmai în sensul sperat. Zi de zi, ziariştii implacabili de la *New York Times* au publicat rezultatele investigaţiilor lor. Au dezvăluit faptul că lui Hecht, un bun cunoscător, un bun tovarăş şi un bun jucător de tenis, i se interzisese şederea în Turcia şi era subiectul unei măsuri asemănătoare, încă nemenţionate, în Italia. În ambele ţări i se reproşa contactul cu săpătorii clandestini şi exporturile sale nedeclarate. Persoana de la care spunea că are vasul: „Un important colecţionar-negustor binecunoscut în Orientul Mijlociu", ce moştenise piesa de la tatăl său, semăna în realitate (dar ceva mai puţin sinistru) cu indivizii din cele mai bune romane ale lui Eric Ambler ca *Un Cercueil pour Demetrios* (*Un coşciug pentru Demetrios*). Totul îi făcea să creadă că Dikram Sarrafian, ale cărui declaraţii la interviurile succesive se contraziceau serios, acţionase pentru „intermediarul" său: Hecht. Zvonurile care circulau în Italia păreau să indice într-adevăr că vasul fusese scos ilegal, în 1971, în apropiere de oraşul etrusc Cerveteri, unul din numeroasele locuri plin nu numai de producţiile locale, ci şi de operele greceşti importate din abundenţă în antichitate. Autorităţile italiene au cerut o anchetă. Afară de *New York Times*, revistele săptămînale, televiziunea s-au ocupat de afacerea, care survenea imediat după scandalul „declasării", considerîndu-se, în general, că directorii de la Metropolitan Museum simţiseră nevoia unei mari achiziţii la un preţ mare pentru a dovedi temeinicia politicii lor. Contradicţiile lui Sarrafian erau urmate de cele ale lui Hoving şi de subterfugiile sale. Cît mai mult timp posibil a menţinut teoria lui iniţială, după care craterul rămăsese într-o colecţie particulară încă de la cel dintîi război mondial. Totuşi a fost nevoit să recunoască că

Scanned with OKEN Scanner

avusese de a face, prin intermediul lui Hecht, cu un negustor de origine armeană instalat la Beirut. Sarrafian, la început, a lăsat mai mult sau mai puţin să circule zvonul că piesa fusese cumpărată de tatăl său, negustor ca şi el, către 1920. Afirmă că n-a văzut niciodată piesa altfel decît în bucăţi într-o cutie de pălării. Nimic de mirare, obiectele arheologice, cel mai adesea, sînt sparte în cursul excavărilor... sau pentru a facilita scoaterea lor clandestină. Mai surprinzător e faptul că el n-a avut niciodată curiozitatea să se ducă să vadă o operă excepţională ce-i aparţinea, pe cînd bucăţile, din care se compunea, fuseseră asamblate în chip savant de către restauratorul elveţian căreia i-o încredinţase Hecht.

Şi au apărut alte evenimente care au solicitat atenţia ziariştilor. Zarva din jurul afacerii s-a liniştit. Spre deosebire de Rafael, capodopera lui Eufronios intrase în America într-un mod perfect legal. Unele declaraţii făcute la poliţia italiană de la începutul anchetei par să fi fost inexacte. Un expert solicitat de poliţie a socotit necesar să fie examinat craterul, pentru a vedea dacă nişte fragmente aduse de un martor, ce afirma că era într-adevăr vorba de un furt, aparţineau obiectului în litigiu. Specialistul nu s-a deranjat niciodată. Hoving, în *The Chase, The Capture*, a recunoscut în 1975 că ar fi trebuit să dea dovadă de mai multă sinceritate atunci cînd a anunţat achiziţia. Nu trebuie să uităm, că dacă Metropolitan Museum datorează mult contribuţiilor particulare, primeşte şi foarte mari subvenţii anuale din partea municipalităţii. Hoving îşi justifică atitudinea prin necesitatea ca sursele sale să fie ignorate de concurenţii posibili şi prin dorinţa de a-l proteja pe Sarrafian de riscul inchiziţiilor fiscale. Acest din urmă punct indică o surprinzătoare ignoranţă a obiceiurilor din Orientul Mijlociu. Cartea dezvăluie fapte survenite după scandal ce tind a dovedi legitimitatea tranzacţiei. Un fotograf a trimis din Basel o mărturie afirmînd că făcuse fotografii după fragmentele vasului în luna august 1971, cu trei luni înainte de data

Scanned with OKEN Scanner

presupusă a excavării clandestine. Sarrafian a confirmat, în fine, în scris, că moştenise conţinutul cutiei de pălării în 1926. Deodată, în vara anului 1973, o doamnă necunoscută a trimis de la Chicago copia unei scrisori scrisă recent armeanului. I-a amintit că, ducîndu-se să-l vadă împreună cu soţul ei în 1964, le arătase fragmentele craterului cumpărate de tatăl său în 1920. „Am fost mulţumiţi", a tras concluzia Hoving cu o neobişnuită sobrietate. Craterul se află şi acum la loc de cinste în Metropolitan Museum. Sarrafian a adormit întru Domnul după ce şi-a făcut declaraţia scrisă.

AŞA MUZEE, AŞA COLECŢIONARI

Indiferenţa unor responsabili de muzee, cu privire la originea operelor propuse îi încurajează evident pe colecţionari să adopte o atitudine asemănătoare. Pe Norton Simon îl interesează de vreo cîţiva ani artele din Extremul Orient. A cumpărat piese foarte importante ce proveneau, printre altele, din Cambodgia şi din India. Una din achiziţiile sale a stîrnit rumoare. E vorba de un mare bronz din secolul X al erei noastre, ce-l reprezintă pe Şiva dansînd, găsit în 1952 lîngă un sat din sudul Indiei. Fusese vorba să fie transportat la muzeul din Madras, dar, ca răspuns la protestele ţăranilor, a fost plasat într-un templu local. În 1969, s-a constat că statuia, care avea cam un metru şi cincizeci de centimetri, fusese înlocuită cu o copie. La sfîrşitul anului 1972, Simon a cumpărat statuia lui Şiva de la un negustor din New York, care a cerut pentru ea un milion de dolari. Conform unui procedeu devenit obişnuit, colecţionarul din California a afirmat că nu are nici o îndoială cu privire la proprietatea piesei intrată în mod legal în America. De data asta, au intervenit două ziare în acelaşi timp, *New York Times* şi *Post*, un cotidian de seară. Atunci Simon a declarat că piesa fusese efectiv importată prin con-

Scanned with OKEN Scanner

trabandă, ca majoritatea operelor importante achiziționate de el în cursul ultimilor doi ani.

Norton Simon a început să colecționeze — mai întîi destul de modest — în 1954. Cu puțin timp înainte de criză, socotea că valoarea totală a operelor din diferitele civilizații acumulate de el oscila între cincizeci și două sute de milioane de dolari. Spirit agitat, mereu la pîndă, solicitînd nenumărate sfaturi, nu e lipsit totuși de bun simț. În loc să consacre sume considerabile pentru construirea unui muzeu care să-i poarte numele, plus salariile anuale a vreo patruzeci de persoane, a luat exemplu de la frații Kress. O parte din colecția sa e expusă la Los Angeles County Museum, o selecție importantă de opere a fost expusă timp de un an la universitatea din Princeton, dar — un semn al vremii noastre — el își îndreaptă atenția și spre muzeele mici. Atunci cînd cumpără un tablou prestigios precum cel de Zurbarán sau *Portretul lui Titus*, îl împrumută mai întîi uneia dintre cele mai importante instituții ale țării, National Gallery sau Metropolitan Museum, apoi, după ce s-a creat efectul de șoc, răspunde cererilor muzeelor din orașele secundare, a căror populație se va grăbi să vadă o operă aureolată de dublul prestigiu al banilor și al unei șederi în tovărășie aleasă.

E interesant să vedem un asemenea colecționar pentru care nu contează decît achiziția obiectului fără a acorda nici o atenție proveniență lui. Politica sa inteligentă cu privire la împrumuturi ne demonstrează că atribuie un eminent rol educativ operelor de artă pe care le achiziționează. Printre aceste opere, se află unele pentru a căror excavare s-au folosit metode ce fac imposibilă o cercetare mai adîncă a pămîntului. În numele unei acțiuni educative aleatorii, se încurajează distrugerea unui alt instrument de educare, susceptibil de a fi manipulat de cercetători cu răspundere. Există opere care, și astăzi încă, fac parte nu dintr-un patrimoniu artistic, ci dintr-un patrimoniu sacru în sensul propriu al cuvîntului. Zadarnic am mai spune că o copie a statuii lui

Scanned with OKEN Scanner

Şiva îl putuse înlocui, cu mare succes, la nişte locuitori ai satului din sudul Indiei. Ajungînd la New York în octombrie 1973, m-a impresionat atît de mult un articol din ziarul *Times*, încît l-am păstrat. În *Main Basse sur le Passé*, domnul Karl Mayer ţine cont de el, pe bună dreptate. În 1966, a fost furată o statuie din Camerun. Un negustor american, care se pare că nu a fost deloc implicat, a cumpărat-o la Paris. După cîtva timp, a împrumutat-o unei expoziţii organizată de Dartmouth College şi intitulată Art Royal din Camerun. Dispariţia acestui obiect de cult fusese atît de dureros simţită de locuitorii regiunii, încît aceştia purtaseră doliu. Nişte tineri voluntari ai organizaţiei americane de asistenţă, cunoscută sub numele de Peace Corps, văzînd o fotografie a statuii în catalog, s-au gîndit că aceasta putea fi piesa furată şi, după ce au verificat, au dat de ştire unor prieteni din America. Articolul din *New York Times* a fost senzaţional. Dar a avut şi o reacţie fericită: un colecţionar bogat l-a despăgubit pe negustor şi statuia a fost înapoiată solemn celor din Camerun, în noiembrie 1973. Domnul Mayer, devenit sceptic după o lungă experienţă, nu exclude reapariţia ei într-o bună zi în comerţ.

Apărătorii tezelor, conform cărora îmbogăţirea „spirituală" a societăţilor industrializate face legitim orice jaf, invocă cu plăcere dacă nu exemplul lui Hitler, cel puţin pe cel al lui Napoleon. Şi ei ar face bine să se gîndească la părerea exprimată de David în timpul ceremoniei cu ocazia sosirii la Paris a tablourilor luate din Italia din ordinul lui Napoleon: „Să ştiţi că artele nu sînt iubite firesc în Franţa (citiţi în America, în Elveţia etc.), aceasta fiind doar o plăcere închipuită. Fiţi siguri că, în ciuda entuziasmului mare din aceste zile, aceste capodopere aduse din Italia nu vor mai fi considerate în curînd decît nişte bogăţii curioase. Locul ce-l ocupă o operă, distanţa pe care trebuie s-o parcurgi ca s-o admiri, contribuie mult la punerea în valoare a calităţilor sale şi în special tablourile, care erau podoaba bi-

Scanned with OKEN Scanner

sericilor, vor mai pierde din farmecul şi efectul lor, cînd nu se vor mai afla în locurile pentru care au fost create. Poate că vederea acestor capodopere va forma nişte savanţi, ca Winkelman, dar nu va forma artişti"[8].

Faptul că poţi cere (dacă nu şi obţine totdeauna) un milion şi jumătate de dolari pentru a vas grecesc, un milion pentru un bronz hindus, ne demonstrează creşterea preţurilor survenită în domeniul obiectelor provenite din săpături de vreo cincisprezece ani. Într-adevăr, dacă măsurile de protecţie, care se iau acum, se vor dovedi eficace, numărul de obiecte, pe lîngă cele aflate deja în comerţ sau prin colecţii, va creşte foarte greu. Dacă, în schimb, săpăturile clandestine şi, distrugerile de monumente se continuă în acelaşi ritm, capacităţile de absorbire riscă a fi prea solicitate.

Aventura pornită la începutul secolului în dughenele din Montmartre şi de pe bulevardul Raspail a făcut să pătrundă în muzee şi mari colecţii operele Africii, ale Pacificului, ale civilizaţiilor precolumbiene. Astfel că negustorii, înzestraţi de mai multă vreme cu noi obiecte dorite, speră să găsească acum debuşee noi pentru ele şi pentru multe alte lucruri. Recesiunea din anul 1974 fiind provocată sau coincizînd (această dezbatere nu e de competenţa noastră) cu marea creştere a preţului la petrol şi îmbogăţirea considerabilă a ţărilor producătoare, călătoria — reală sau închipuită — în Orientul Mijlociu a devenit un subiect cu atît mai familiar negustorilor cu cît aceştia au dovedit totdeauna o puternică înclinaţie de a visa la poveştile celor *O mie şi una de nopţi*. Mulţi dintre ei n-ar fi fost necuviincioşi, dealtfel, dacă n-ar fi crezut în minuni după succesele obţinute în Japonia.

Cam tot în perioada cînd unii tineri artişti parizieni au început să se pasioneze pentru arta statuară neagră, nişte japonezi — care se aflau în Europa — au descoperit arta impresionistă. Începînd de atunci, au existat colecţii nipone foarte frumoase şi muzeele au făcut loc artei occidentale.

Scanned with OKEN Scanner

Dar, prin anul 1960, s-a manifestat o adevărată frenezie de a achiziționa în unele cercuri, în care nu se manifestase pînă atunci nevoia de a poseda opere din Europa și din America. Numeroși profesioniști din cele două continente au răspuns acestei cereri, arătînd un superb dispreț unor clienți al căror entuziasm era însoțit de o totală încredere și ignoranță. Un număr foarte mare de tablouri mediocre, de litografii minore au intrat în Imperiul Soarelui-Răsare, în cursul acelor ani. Greu loviți de recesiune, cumpărătorii au fost curînd nevoiți să le vîndă, adesea, în condiții foarte proaste.

Ești ispitit să faci și în Arabia ceea ce reușise admirabil mai departe spre Est. Totuși acolo sînt alte condiții. Pe japonezi i-a pasionat totdeauna Occidentul. De cînd țara lor a acceptat influențele externe, au absorbit cu atîta aviditate lecțiile, încît au ajuns să facă repede din țara lor, ce nu dispune de materii prime, o mare putere industrială și militară. Cum au început să prospere din nou, cu spiritul lor sistematic vor ști să profite de experiențele amare și vor rămîne niște clienți importanți, dar mai bine informați.

Dar cu statele din Orientul Mijlociu nu se întîmplă la fel. În multe din ele se manifestă acea neîncredere disprețuitoare cu privire la valorile intelectuale și artistice ale Occidentului. Evreii și cei din societatea lor au frecventat adesea casele mari de modă și de bijuterii. În materie de artă nu pare să se fi întîmplat mare lucru afară de vînzarea unor tablouri sau obiecte plasate de decoratori în casele recent instalate în Europa. Circulă unele zvonuri, dar realitatea nu confirmă caracterul lor stimulator. Poate că se va aplica faimoasa lege a diversificării investițiilor. Trebuie să remarcăm totuși că achiziția unei case pe Champs-Elysées, propusă de un om de încredere, e un plasament mult mai simplu decît cel constituit de douăzeci de tablouri, cu o valoare echivalentă, și pentru care ar trebui să apelezi fără îndoială la numeroși consilieri, cu excepția faptului că ar aparține aceleiași școli, ceea ce nu e

Scanned with OKEN Scanner

ușor de realizat în vremea noastră la acest nivel.

Dar Orientul Mijlociu e alcătuit din țări diferite și una dintre ele nu rămîne numai la promisiuni. Au și avut loc unele tranzacții importante.

Am văzut adjudecîndu-se unor iranieni unele din cele mai frumoase mobile franceze ale secolului XVIII ce au trecut pe la licitații de mai mulți ani încoace. Dar colecționarii din Teheran sînt mai legați de arta veche a țării lor: efigii de seniori și de doamne contemporane cu uimitoarele fotografii ale lui Gobineau, înconjurat de persani, atunci cînd se afla la legația Franței; mai departe de noi, miniaturile indo-persane de un rafinament deosebit, ceramicile, faianța, covoarele și mai ales, mult mai departe încă, mărturiile ahemenide. Opere, aflate de multă vreme în Europa, s-au întors în locurile de origine. Vedem cum apar miniaturile bune la licitațiile de la Paris și de la Londra, o expoziție cu piese foarte valoroase a avut un mare succes de vînzare la firma Colnaghi din Londra în stagiunea anului 1976.

În timpul stagiunii, în iulie, o cupă de sticlă din epoca suveranilor ahemenizi a ajuns la Sotheby la suma cea mai mare plătită, pînă atunci, pentru vreo piesă de acest gen: 68 200 de lire. Datînd din secolul al XV-lea de dinaintea erei noastre, avînd o frumoasă culoare verde pal, împodobită sobru cu palmete în relief, în bună stare, deși avea ușoare crăpături la margini, e un obiect foarte rar și de o foarte bună calitate. Conform obiceiului în vigoare pentru loturile importante, nu era indicată nici o cifră pe foile de evaluare incluse de cîțiva ani în cataloagele firmei Sotheby. La cererile particularilor, funcționarii firmei răspundeau: între douăsprezece și douăzeci de mii de lire. Era o variație mare. Prima cifră indica suma pe care o piesă de acest gen, trecînd rareori pe la licitație, ar fi atins-o cu trei sau patru ani mai înainte. Cea de a doua ținea cont de noua situație și arăta deci în ce măsură prețul înregistrat depășea evaluarea în mod rezonabil optimistă. Ultimul supralicitator a fost negustorul Mahboubian, un iranian care locuia la Londra.

Scanned with OKEN Scanner

ÎN TIMPUL CRIZEI ŞI DUPĂ CRIZĂ

Nu ştim ce influenţă vor avea cumpărătorii iranieni şi spre care domenii, afară de cele care le sînt obişnuite, se vor îndrepta preferinţele lor. Intenţiile arabilor sînt şi mai misterioase încă. Faptele citate, prezicerile făcute pe baza lor, constituie la ora actuală tot atîtea miraje. Putem observa acum, în schimb, ce efecte a avut recesiunea asupra comerţului de artă şi să încercăm a prevedea consecinţele acesteia.

Stagiunea 1972—1973 se bucură de prestigiul acţiunilor victorioase povestite la nesfîrşit de foştii luptători. Creşterea volumului afacerilor a fost însoţită de o marcată ridicare a preţurilor depăşind net spirala inflaţionistă înregistrată mai peste tot în vremea aceea. Un fel de fior străbate articolul ce evocă acea stagiune din „Encyclopedia britannica", o operă colectivă prea puţin înclinată spre lirism. Pentru a rămîne în domeniul comparaţiilor militare, „invazia" japoneză a căpătat o alură de *Blitzkrieg**. La sfîrşitul lunii martie a anului 1973, 80% din loturile ce figurau la o licitaţie cu opere impresioniste a firmei Christie au fost achiziţionate de japonezi sau pentru ei. Un Renoir, *Portretul doamnei Mithouard* (81 × 65,5 cm), a dublat preţul de evaluare atingînd cifra de 157 000 de lire. Cu cîteva zile mai înainte, la Parke-Bernet din New York se stabilise un record în materie de pictură americană contemporană. Pentru *Micul Joe cu o vacă*, de Yasuo Kuniyoshi, un cumpărător japonez plătise 220 000 de dolari. Kuniyoshi era un american de origine japoneză, a cărui operă — deşi păstrează urmele originii sale — e destul de reprezentativă pentru o anume pictură figurativă dintre anii 1930 şi 1950. *Autoportretul său în pantaloni de golf* este de multă vreme expus la MOMA. În ciuda acestui fapt, reputaţia lui neînsemnată părea a fi copleşită de valul cuceritor al abstractului. Preţul

* Război fulger (în germană în original).

Scanned with OKEN Scanner

acesta, într-adevăr stupefiant, era atins într-un moment în care toţi curtierii din lume căutau cu frenezie operele lui Foujita, un japonez expatriat, şi el, dar în Montparnasse. Kuniyoshi e un fel de Foujita, vag expresionist al Lumii Noi.

Evident, pofta japonezilor era la fel de mare şi pentru obiectele de care se interesaseră întotdeauna. Majoritatea loturilor ce figurau în primăvara aceea la licitaţiile londoneze de porţelanuri orientale şi de obiecte de artă nipone au fost achiziţionate de japonezi. La Paris, un vas Ming se adjudecase unuia dintre ei la mai mult de un milion de franci. Fiii Soarelui-Răsare aduceau negoţului o importantă contribuţie prin achiziţiile lor adesea nesăbuite. Dar şi numai amatorii occidentali ar fi putut asigura prosperitatea acelor luni faste. În luna mai a anului 1973, s-au scos la licitaţiile de la Parke-Bernet tablouri impresioniste ale colecţionarului Norton Simon, adesea vînzător tot atît de entuziast precum era şi în calitate de cumpărător. Pentru nişte lalele de Cézanne s-a plătit un milion patru sute de mii de dolari şi tot atîta pentru o natură moartă de Manet ce reprezenta totuşi nişte peşti morţi, acea „*dead fish*“ consideraţi în America greu de vîndut. În mod curios, nici un cumpărător japonez nu era prezent acolo, nici nu dăduse dispoziţii pentru licitaţia aceea, ale căror rezultate în ansamblu au fost mai mult decît satisfăcătoare. Era o euforie în toate domeniile. Abia înregistrat, recordul stabilit de *Micul Joe cu o vacă* a şi fost depăşit. S-a plătit un sfert de milion de dolari pentru *Muncitori de la siderurgie — Pauza de masă* a lui Thomas Aushutz, un pictor american cu puţin anterior lui Kuniyoshi. La începutul toamnei, *Double White Map*, de Jasper Johns, a atins cifra de 240 000 de dolari, făcînd să pară meschine preţurile obţinute pînă atunci pentru nişte opere ale unor artişti posteriori generaţiei lui Pollock şi Rothko. Tabloul era inclus în licitaţia ce conţinea o parte din colecţia lui Robert C. Scull. Acest personaj american imposibil de imitat, care posedă flote de taxiuri ce operează în

Scanned with OKEN Scanner

Long Island din apropierea New York-ului, şi-a descoperit vocaţia de protector al tinerei picturi din ţara sa. E înzestrat cu un deosebit simţ al publicităţii. Efigiile soţiei sale fiind executate de nişte stele ale acelei şcoli, ca Andy Warhol, au apărut în reviste tot atît de des ca şi fotografiile în care atît unul cît şi celălalt sînt înconjuraţi de oamenii la modă. Cuplul e interesant pentru că personifică un tip de colecţionari, ce vînd repede, foarte reprezentativi pentru perioada actuală.

În toate domeniile s-au înregistrat preţuri vertiginoase. Am văzut cum *Bătaia cerşetorilor* de Georges de la Tour s-a vîndut cu 399 000 de lire, un Hendrik Terbrugghen, *Jucătorii de Jacquet*, a ajuns la 200 000 de lire, un peisaj de Albert Cuyp la 609 000 de lire la Christie şi *Punerea în mormînt*, un Picasso din tinereţe, la 675 000 de lire la Sotheby. În cursul acelei stagiuni, pentru mobilele americane din perioada colonială sau de la începutul secolului XIX s-au dat sume care te fac să visezi: s-au plătit 85 000 de dolari pentru un jilţ „Chippendale Puritain". În acest timp la Paris, „arta deco" dădea primele semne de sclipire. Un paravan din lac de Eileen Gray se adjudeca la 170 000 de franci şi o sofa din lemn de trandafir, fildeş şi mohair de Marcel Coard la 150 000. Acestea fuseseră făcute pentru Doucet, ca şi o masă acoperită cu piele de rechin şi cu fildeş de Clément Rousseau (1924), cumpărată cu 70 000 de franci pentru Metropolitan.

Datorită acestor rezultate, ne putem închipui cît au fost de mari angoasele negustorilor şi colecţionarilor, începînd din ultimul trimestru al anului 1973. Stagiunea de toamnă începuse bine, în ciuda retragerii japonezilor. Să amintim doar cîteva preţuri: în octombrie, o guaşă mare din perioada roz a lui Picasso, *Tînărul cu buchet* (1905 — 81,5×63 cm), se vînduse cu 720 000 de dolari la Parke-Bernet. Preţul a fost cu mult depăşit de *Femeia şezînd* (1909 — 94×75 cm), o operă cubistă cumpărată de un italian în mai 1974 cu 340 000 de lire la Sotheby. Începuturile crizelor creează totdeauna nişte iluzii şi aceea ce

Scanned with OKEN Scanner

se făcea simţită era departe de a manifesta imediat acel caracter dramatic al crizei din 1930. Operele suprarealiste atinseseră cele mai înalte niveluri. În luna mai, la Paris, *Marea alee* a lui Paul Delvaux a atins cifra de 950 000 de franci, un exemplu rar de tablou cumpărat de un japonez cu puţin înainte şi revîndut cu profit.

Situaţia era totuşi confuză. La Christie, în timpul acelei mari licitaţii cu opere vechi din stagiunea de iarnă, patruzeci şi cinci de loturi — din o sută treizeci şi trei — nu fuseseră vîndute. Asemenea lucruri se uitaseră de multă vreme. Procentajele lucrărilor nevîndute sînt menţionate acum regulat în cronicile licitaţiilor engleze. La Paris, loturile ce nu avuseseră cumpărători lipsesc, prin tradiţie, din listele publicate de acea Gazette de la Hôtel Drouot. Alte preţuri mari au contribuit la întreţinerea iluziilor. Şi tot în luna mai, adjudecarea *Negresei blonde II*, o sculptură în bronz de Brâncuşi, a marcat cel mai ridicat nivel atins vreodată de o sculptură la licitaţie: 750 000 de dolari, în timp ce pe un Dali, *Învierea lui Hristos*, se plătiseră 245 000 de dolari. La începutul lunii precedente, la Sotheby, licitaţia tablourilor impresioniste — pe care argentinianul Antonio Santamarina le colecţiona de multă vreme — provocase oarecare decepţii. Dacă un Lautrec din 1888, *Călăreaţă pe cal alb, la circul Fernando* (70,5×94 cm) s-a vîndut cu 210 000 de lire, un tablou de Manet, *Isabelle cu manşon* (82,5×74 cm), n-a depăşit 100 000 de lire. S-au liniştit spunîndu-şi că guvernul de la Buenos Aires declarase ieşirea tablourilor ilegală şi ameninţase că intervine.

A trebuit să acceptăm adevărul, cînd s-a ajuns la licitaţiile de vară. În iulie, numeroase opere de pictori impresionişti şi din secolul nostru n-au avut amatori. Un Monet bun, *Malurile Senei la Argenteuil*, n-a putut depăşi 194 250 de lire, foarte departe de preţul de rezervă stabilit în funcţie de un preţ de achiziţie recent: fusese plătit 252 000 de lire în 1970. Nişte tablouri de Cézanne şi de Picasso au aceeaşi soartă. Lucrurile au

Scanned with OKEN Scanner

devenit şi mai spectaculoase la porţelanurile din Extremul Orient. Piramida inflaţionistă — căreia nişte preţuri, la care nu se gîndiseră niciodată mai înainte, mai adăugau alte jaloane în primăvară — s-a prăbuşit în vară. Negustori, care păruseră gata să ia orice poziţie la creştere, au încetat brusc să mai cumpere. N-a mai existat un nou Duveen, care să susţină preţurile, aşa cum făcuse acesta imperturbabil — după crahul din 1929 — la portretele engleze şi primitivii italieni cu fondul de aur.

Firmele engleze de licitaţii au resimţit efectele situaţiei. Pentru a-şi asigura dispersarea unor colecţii importante, conducătorii îşi asumaseră nişte obligaţii pe care sumele atinse de loturile vîndute n-au putut să le satisfacă. În ciuda sumei primite pentru *Goldfinder* de Stubbs şi altor rezultate satisfăcătoare, colecţia Dick ce fusese obiectul unor îndelungi negocieri, duse în perioada euforiei şi încheiate în favoarea firmei Sotheby, n-a ajuns la suma garantată vînzătorilor. Aceasta fiindcă prima licitaţie a avut loc în octombrie 1973 şi a doua numai în luna iunie 1974. Astfel s-a rezolvat, cel puţin provizoriu, conflictul între cei care organizau licitaţiile şi negustorii evident total opuşi acestui mod de a proceda.

Cînd a venit toamna situaţia nu se îmbunătăţise încă. Acel tablou de Monet (*Argenteuil*) din luna iulie constituia un bun exemplu de fenomen general. Pentru a organiza o licitaţie importantă, e nevoie de minimum trei luni, adesea de şase şi chiar de mai mult. Începînd din momentul acela, preţurile de rezervă reflectă o stare de lucruri depăşită. Cînd o criză nu e atît de catastrofală ca aceea din 1929, trebuie să mai treacă o vreme pentru a-i face pe cei care vînd să-şi dea seama de realitate. Dorind cu orice chip să-şi procure loturile interesante, organizatorii licitaţiilor (chiar dacă au grijă să nu mai dea garanţii) nu prea fac mare lucru pentru asta. Preferă ca preţurile să ajungă singure la niveluri mai ridicate, încasînd diversele sume (inclusiv taxa de răscumpărare) ce cad în sarcina celor care vînd. Ca majoritatea

Scanned with OKEN Scanner

financiarilor, surzi la orice sesizare atunci cînd preţurile urcă, şi proorocind sfîrşitul lumii de îndată ce apar dificultăţile, specialiştii comerţului prin licitaţie sînt gata, dealtfel, să-şi piardă orice nădejde. O superbă pictură de Van Gogh, din perioada de la Arles, *Portretul lui Patience Escalier* (69×56 cm), trebuia să apară la licitaţia firmei Christie, în aprilie 1975, pentru moştenitorii marelui colecţionar englez Chester Beautty. Plictisiţi de nenumăratele atrageri de atenţie cu privire la preţul de rezervă, foarte realist pentru o asemenea capodoperă, vînzătorii au preferat să trateze cu un grup de negustori. Peste vreun an, aceştia au vîndut tabloul lui Niarchos obţinînd un beneficiu frumos.

La Parke-Bernet, în octombrie, marea licitaţie cu tablourile modernilor s-a terminat fără ca aproximativ două treimi din ele să fi fost vîndute. Cei 340 000 de dolari plătiţi pentru un Dubuffet din anul 1963, *Schimbare de vederi* (259×354 cm), au părut cu atît mai impresionanţi. Se confirma pe deplin acel rezultat obţinut în aprilie, chiar în momentul primelor crăpături serioase, pentru un tablou mai mic din 1959, *Vasul cu barbă* (153×114 cm): 105 600 de dolari. În 4 decembrie, la Sotheby, patruzeci şi două de loturi din cele o sută nouă n-au avut amatori. Şi au fost totuşi acolo supralicitări spectaculoase. *Pictură pentru cei tineri* (61×75,5 cm), un Max Ernst din 1943, s-a adjudecat la 82 000 de lire, ce echivalau pe atunci cu 188 600 de dolari, un superb Braque cubist, *Clarinet şi sticlă de rom pe un şemineu* (80×59 cm), a ajuns la 240 000 de lire. Preţul ar fi fost socotit considerabil, chiar dacă ar fi fost o conjunctură mai bună. Tabloul, pictat de Céret în 1911, aparţinuse lui Le Corbusier. Scos la licitaţie în iunie 1970 în contul fundaţiei care moştenise bunurile arhitectului, fusese adjudecat la un milion două sute şaizeci de mii de franci, ceea ce reprezenta atunci (cu toate cheltuielile) două sute cinzeci de mii de dolari. În patru ani şi jumătate, în ciuda crizei, opera depăşise dublul valorii: 552 000 de dolari. Făcuse mai

Scanned with OKEN Scanner

mult decît să-i ferească pur şi simplu pe proprietari de efectele inflaţiei.

La începutul anului 1975, preţurile de rezervă au început să fie ajustate la noua situaţie. Cu toate acestea, procentul lucrărilor nevîndute a fost între 30 şi 50% în cursul marilor licitaţii din primăvară şi vară în comerţul de la Londra. Totuşi, operele valoroase s-au vîndut adesea bine, mai ales dacă lipsiseră mai multă vreme de pe piaţă. Aşa s-a întîmplat în luna iulie la Sotheby, unde au fost propuse nişte tablouri impresioniste şi unele din secolul XX ce proveneau dintr-o veche colecţie pariziană. Majoritatea preţurilor n-a fost deloc afectată de pesimismul manifestat. Un Monet din 1894, *Catedrala din Rouen, dimineaţa* (106×74 cm), a fost adjudecat la 210 000 de lire (483 000 de dolari). *Mandolină cu partitură* (108×89 cm), o natură moartă de Braque din 1941, a atins cifra de 170 000 de lire (391 000 de dolari), o sumă considerabilă pentru o operă din perioada aceea.

Aceste rezultate ne demonstrează că, atunci cînd au cules roadele eforturilor de organizare şi de promovare făcute pentru licitaţia Rédé-Rothschild, animatorii firmei Sotheby nu cîştigaseră o partidă greu de jucat. Comerţul a fost profund afectat de recesiune. În nici un alt moment n-a cunoscut somnul adînc dintre anii 1930 şi 1934. E adevărat că atunci nu era vorba de o recesiune, ci de o criză foarte gravă. De data asta, piesele valoroase au fost căutate în continuare, mai ales atunci cînd nu era vorba de capodoperele cu o rotaţie accelerată pentru cîştiguri rapide cum fuseseră atîtea, în ultimii zece ani, la negustori, la curtieri şi prin sălile de licitaţii. Dacă speculanţii şi unele fonduri de investiţii bancare şi-au întrerupt achiziţiile în iarna anului 1974—1975, alte achiziţii cu scopul de investiţii n-au încetat. Administratorii Fondului de pensie al căilor ferate britanice, achiziţionînd un Gian Battista Tiepolo, au demonstrat în ce măsură operele de artă sînt considerate acum valori refugiu. Cei care acţionau în numele dreptăţii găsesc în acest fapt nişte

Scanned with OKEN Scanner

motive de a denunța anumite lucrări. Vorbesc despre acele tablouri ce nu vor ieși niciodată din safeuri, reprezentate doar prin certificatele de autenticitate, după cum uzinele unei societăți anonime sînt reprezentate prin titlurile adesea atît de frumos gravate ce se înmînează acționarilor. O afirmație făcută în grabă. Responsabilii de la Fondul căilor ferate au agățat poate tabloul lui Tiepolo în sala lor de ședințe. La viitoarea mea călătorie la Londra, îmi propun să verific acest lucru. Nimic nu se opune la împrumutarea unei opere de artă vreunui muzeu. Acest procedeu se practică de multă vreme în unele țări. Unii colecționari le împrumută cu plăcere în perioada vacanței sau în cazul unor absențe prelungite, economisind astfel cheltuielile cu paza și cu asigurarea. Cît privește certificatele, nu împingem paradoxul prea departe cînd spunem că ele ar trebui să constituie numai un accesoriu al oricărei achiziții serioase de investiție.

Urmărind povestea lui Tiepolo de cînd a fost pictat, am putut verifica ușor starea sa înainte de vînzare. Nesiguranța nu privește nici starea, nici autenticitatea lui, ci părerea aceea cu privire la locul ce-l va avea pictorul într-un viitor previzibil. Nimic nu-ți permite să bănuiești vreo modificare a gloriei ultimului mare venețian. Dar totul îți permite să crezi că operele lui importante, care apar din ce în ce mai rar pe piață, te vor feri, în cazul cel mai puțin favorabil, de eroziunea puterii de cumpărare a monedelor. În acest caz, consideri foarte normal faptul că niște administratori competenți s-au gîndit să asigure în acest mod o parte din banii de care au grijă.

Am văzut care e pericolul atunci cînd faci investiții în opere de artă. Dar trebuie să mai revenim la acest lucru, deoarece noțiunea de a investi s-a răspîndit atît de mult, încît a devenit una din caracteristicile principale „ale comerțului celui nou". Acest pericol e legat de acel element absolut necesar, dacă nu totdeauna suficient la o achiziție, în scopul investiției, care este competența. Operele foarte importante au „rezistat"

Scanned with OKEN Scanner

admirabil la ultima recesiune. Acest lucru e valabil pentru toate şcolile. S-a vorbit mult despre scăderea survenită la picturile impresioniste. Probabil că, într-adevăr, dacă am încerca să vindem acum opere foarte importante, acestea n-ar mai ajunge astăzi la preţurile avute cu cîţiva ani înainte la cutare pictură de Renoir sau de Monet, ca *Terasă la Sainte Adresse*. Nu e un lucru sigur, dar — în ceea ce priveşte investiţia — totul depinde firește de momentul cînd ai cumpărat operele.

Contrar unei legende răspîndite cu multă complezenţă, tablourile şi obiectele de artă nu constituie nişte investiţii care pot aduce venituri imediat. Ordinul de a vinde o acţiune bine cotată la Bursă se dă repede şi se execută la fel. Vînzarea se poate solda cu o pierdere sau cu un cîştig, dar cutare acţiune a unei societăţi e la fel cu alta. Nimeni nu-i contestă starea sau intensitatea coloritului. Opera de artă e unică, aceasta constituie caracteristica ei esenţială, din punctul de vedere al esteticii şi, orice s-ar zice, şi din acela financiar. Astăzi, achiziţia unui tablou implică fonduri prea importante pentru ca şi cei mai dezinteresaţi colecţionari să-şi mai permită a nu ţine cont de consideraţiile mercantile. Aşa că intervin neapărat nişte date „obiective". Dar, la urma urmelor, ar trebui să intervină şi o părere estetică personală. Această părere — ce reprezintă partea riscului — poate fi a cumpărătorului sau a unei persoane care se bucură de încrederea lui: negustor, colecţionar, critic, conservator, soţie, iubită, coleg de şcoală, n-are importanţă cine: subiectivismul revine în galop. Criza ne-a demonstrat ceva, şi anume cît de ridicole sînt acele acţiuni ce pretinde că ne furnizează secretele unor achiziţii „ce vor da cu siguranţă lovitura". Le-am văzut caricaturizate sub formă de Scrisori de informaţii, de articole în revistele „specializate" sau de cicluri de studii accelerate, avînd drept scop girarea unor galerii. Exceptînd acele păreri personale polemice, cît e de amuzant cînd vezi anunţat în presă „Primul colocviu european asupra investi-

Scanned with OKEN Scanner

ţiei în operele de artă". Trei zile la Bruxelles, 300 de dolari — nu, 295 — O şmecherie veche a vînzătorului: ceva mai puţin de nivelul obişnuit. Trei zile bine folosite, afară de prînzurile şi cocktail-urile ce intră în preţul forfetar, cîte cincisprezece expuneri zilnice — destul ca să te zăpăceşti chiar şi fără cocktail-uri. Subiecte nobile: Arta împotriva investiţiei? — subiecte generale: Structura şi funcţionarea comerţului internaţional de astăzi — subiecte particulare tratate de specialişti: Curentele picturii şi sculpturii în secolul XX de domnul André Parinaud. — Curentele picturii vechi (fără îndoială cu anecdotele despre *Zăvor*) de domnul François Heim. — Investiţiile instituţionale în artă de domnul Pablo Lozada etc. Cei care au predat aceste cursuri de formaţie superioară, în luna decembrie a anului 1976, au dezbătut poate şi cîteva idei cu bun-simţ. De pildă aceasta: nu se va putea înlocui niciodată afirmaţia lui Nicolas Poussin: „Scopul suprem al artei este delectarea" cu „scopul suprem al artei este speculaţia". Preţurile operelor de valoare au rezistat efectelor crizei. Dar a trebuit ca, într-adevăr, achiziţia lor să fi constituit pentru cineva — colecţionarul sau consilierii săi — o sursă de delectare nu financiară, căci niciodată nu va exista vreun alt criteriu de judecată. Un criteriu ce jonglează cu noţiuni pur subiective, ca sensibilitatea, iritînd, fără îndoială, chiar prin neprecizia ei. Dar un criteriu de neînlocuit şi a cărui aplicare n-ar fi pricina mai multor erori cum sînt atît de des studiile asupra comerţului, încît nu te poţi baza pe ele nici chiar în domeniile pentru care au fost mai întîi concepute. Achiziţiile efectuate fără vreo discriminare s-au dovedit a fi cele mai fragile. Operele acelea cu semnături, adică producţia mediocră a artiştilor celebri, sau la modă, cumpărate pentru renumele autorului fără a mai lua în considerare calitatea. Cîte tablouri ale impresioniştilor, ce nu mai contribuie cu nimic la gloria acestor maeştri, au generat iluzii în timpul anilor norocoşi! Opere ale tinerilor cumpărate „pentru că sînt executate de artiştii de astăzi, ca

să nu-ţi scape vreun Cézanne, cum păţise bunicul". O axiomă repetată la infinit, şi care şi-a trăit traiul, pentru toţi cei care nu sînt în realitate atît de timoraţi precum bunicul din legendă. Şi „valori" inventate gratuit, ca litografiile, la care am văzut cum se înmulţesc tirajele, încît devine suspectă orice pagină gravată.

Cui pe cui se scoate. De vreo trei sau patru ani, fotografia e la mare cinste. Cele, admirabile, ale pionierilor din secolul XIX, şi cele ale contemporanilor foarte talentaţi ca Man Ray, Henri Cartier-Bresson şi Brassaï. Evident că s-au modificat şi preţurile. În iunie 1974, s-a vîndut la Sotheby un album făcut de Julia Margaret Cameron ca să-l dăruiască surorii sale. Conţinînd cincizeci şi opt de originale ale artistei inspirate de epoca victoriană şi şaizeci şi ceva alese de ea dintre cele, anonime, ale vremii, s-au plătit pentru album patruzeci de mii de lire care echivalau pe atunci cu nouăzeci şi şase de mii de dolari. Un daguerotip, ce-l reprezenta pe Edgar Poe (1848), s-a vîndut cu 35 000 de dolari, cam tot pe atunci, în America. Cu cîţiva ani mai înainte, fusese cumpărat cu 9 500. Teama se împleteşte cu plăcerea cînd vezi, în sfîrşit, fotografia la locul ce i se cuvine. Nu e nimic mai uşor decît să dai unor copii după clişee vechi aspectul de originale. Totodată nu e nimic mai greu decît să distingi originalele făcute chiar de autor de cele făcute de asistenţi. Dar nu are importanţă, căci delectarea nu va avea de suferit. Cu siguranţă. Se poate prevedea totuşi că multe din fotografiile cumpărate ca originale vor fi considerate, în caz de vînzare, nişte copii de atelier sau ca fiind executate mai tîrziu.

Stagiunea 1975—1976 a fost marcată de enormele cifre de afaceri realizate de firmele Sotheby şi Christie la diferitele lor galerii: nouăzeci şi opt de milioane de lire prima, şi patruzeci de milioane a doua. În ambele cazuri e vorba de nişte rezultate ce n-au mai fost niciodată realizate pînă acum. Foarte aproape de două sute de milioane de

Scanned with OKEN Scanner

dolari e una, foarte aproape de optzeci de milioane de dolari e cealaltă.

Dar să nu ne pierdem firea. Exxon (fostă Esso), cea mai importantă firmă mondială, a vîndut în 1974 produse petroliere în valoare de mai mult de patruzeci şi două de miliarde de dolari. La Compagnie Française des Pétroles, penultima pe lista celor douăzeci de întreprinderi „mari", a realizat o cifră de afaceri de aproape nouă miliarde de dolari. Nippon Steel, lumina roşie a acestei liste stabilite de revista americană *Fortune*, a atins o cifră ceva mai mică pe cînd recesiunea lovea din greu produsele siderurgice. Două sute optzeci de milioane, la cele două firme mondiale de licitaţii, înseamnă totuşi ceva. La cifra asta mai trebuie să le adăugăm pe cele realizate de alte firme şi firește suma totală a tranzacţiilor efectuate de negustori. Ştim că se estimau a fi de peste douăzeci de milioane de dolari cele făcute anual de fiecare din cei patru sau cinci negustori principali la sfîrşitul perioadei de euforie. Să nu încercăm să propunem nişte cifre mai mari. Căci totalul ar fi nesigur.

În schimb, e evident că acel comerţ de artă, în care se fac afaceri ce par derizorii în raport cu cele ale întreprinderilor din activităţile economice reale, nu are aceleaşi obligaţii. Exxon foloseşte o sută treizeci şi trei de mii de persoane, Compagnie Française des Pétroles peste douăzeci şi şapte de mii şi Nippon Steel (activitate nu prea strălucită în siderurgie) aproape optsprezece mii. Cu o secretară şi un băiat de curse, un negustor „particular" poate să-şi încheie uşor anul cu o cifră foarte importantă în raport cu cheltuielile sale generale. Marjele sînt mari în negoţul de artă. E cu totul normal, căci nici o legendă răspîndită cu complezenţă nu va contribui vreodată cu ceva la faptul că rotaţia stocului se face încet. Piesele vîndute repede trebuie să le compenseze pe cele care vor rămîne multă vreme în prăvălie fără a putea fi prevăzute motivele pentru care au o asemenea soartă. Contrar celorlalţi comercianţi, pe negustorii de artă nu-i impresionează lenta rentabilizare

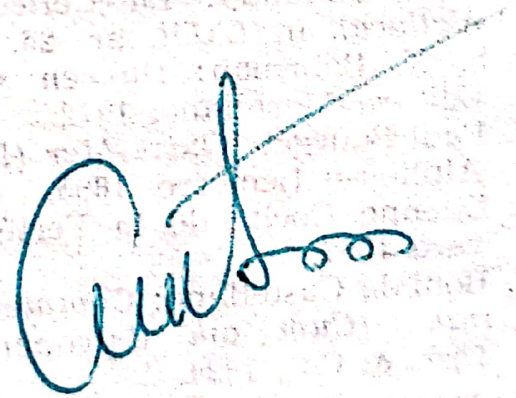
Scanned with OKEN Scanner

a operelor ce reprezintă o parte importantă din investiţiile lor. Se mulţumesc cu afacerile făcute la alte piese de-ale lor, sau în calitate de intermediar, ce le permit înlocuirea şi creşterea stocului, asigurîndu-le totodată cheltuielile generale ale galeriilor ce nu mai dispun de opulenţa de odinioară. Într-adevăr, spre deosebire de atîtea alte activităţi comerciale, operele nevîndute nu-şi pierd din valoare dacă, evident, au fost „cumpărate bine", de unde provine şi extrema importanţă a acestui aspect al meseriei. Totdeauna găseşti un vînzător bun, mai rar un cumpărător bun. Preţurile înregistrate la licitaţiile din cursul anului 1976 au demonstrat că fenomenul e tot atît de valabil pentru arta contemporană, cît şi pentru aceea veche. De pildă, un Rothko s-a vîndut în luna mai la New York cu o sută nouăzeci de mii de dolari. Comerţul cel nou se ocupă mult mai repede decît altădată de pictura nouă. Criza actuală a permis să se verifice un punct important: o dată acceptaţi, reprezentanţii picturii celei noi văd cum se menţin cotele lor în ciuda furtunilor. Cheltuielile de promovare, adesea considerabile, care au contribuit la impunerea lor, sînt deci justificate. Totuşi mai rămîne o necunoscută: ceea ce e valabil la o scadenţă de zece sau cincisprezece ani nu mai poate fi şi după această perioadă. Eterna problemă a comerţului de artă: Dubuffet sau Rothko vor cunoaşte oare şi ei într-o bună zi dizgraţia lui Millet, pentru a regăsi apoi o parte din gloria lor, aşa cum se întîmplă acum cu autorul picturii *L'Angelus*. E, într-adevăr, o problemă fără rezolvare practică, căci atunci cînd gusturile se schimbă, acest lucru se întîmplă fiindcă oamenii care le cultivau au dispărut de pe scenă. Colecţionarii, istoricii de artă, negustorii acţionează cel mult o perioadă de patruzeci sau cincizeci de ani. După trecerea acestei perioade, ei nu mai influenţează gusturile contemporanilor şi succesorilor imediaţi. Noii veniţi au alte gusturi, care determină modificări în valoarea financiară a operelor. Implicaţiile sînt totuşi mai mici decît ni le închipuim noi. Valoarea din trecut a tabloului

Scanned with OKEN Scanner

L'Angelus, ca şi aceea de astăzi nu au prea multă importanţă. Tabloul se află oricum la Luvru. Cît priveşte acei conservatori americani, care vînd ceea ce a fost lăsat prin testament muzeelor lor, ei au toate şansele să fi ajuns lîngă legatari, mai înainte ca vînzările efectuate să fi apărut ca nişte afaceri proaste.

Investiţiile de artă nu sînt poate cel mai grozav lucru ce-l faci pentru a asigura patrimoniul strănepoţilor, dar oare cine se poate gîndi astăzi, în orice alt domeniu, la acest aspect al chestiunii? Nu există alt lucru sigur în comerţul de artă decît acela că trebuie să cumperi bine, nu vizînd o şcoală, nume mari sau o epocă, ci gîndindu-te la calitatea operei achiziţionate, oricare ar fi autorul ei, oricare i-ar fi provenienţa, oricare i-ar fi preţul. Acesta e harul pe care-l dorim tuturor, inclusiv celor ce se ocupă de investiţiile „instituţionale" căci scopul suprem al artei este delectarea.



Scanned with OKEN Scanner

1. Vita Sackville-West vorbește îndelung despre mama ei, Lady Victoria, în *Autobiografia* sa. A consacrat o carte foarte cunoscută în Anglia bunicii sale Pepita. Viața celor două femei e rezumată de Nigel Nicolson, unul din fiii Vitei, în remarcabila sa lucrare *Anatomy of a Marriage (Anatomia unei căsătorii).*
2. Germain Seligman : *Merchants of Art (Negustori de artă)*, New York, Appleton-Century, 1961.
3. Cyril Connolly: *La Collection Wallace (Colecția Wallace)*, în *L'Œil*, nr. 25, ianuarie 1957.
4. S. N. Behrman: *Duveen și milionarii*, București, Editura Meridiane, 1972.
5. Paul Bourget: *Outre-Mer (Dincolo de ocean)*, Paris, Alphonse Lemerre, 1895.
6. Etienne Coche de la Ferté, în *L'Œil*, nr. 31 — 32, vara 1957.
7. Boni de Castellane: *Comment j'ai découvert l'Amérique (Cum am descoperit America)*, Paris, G. Crés & Co°, 1924.
8. Jacques Helft: *Vive la Chine (Trăiască China)*, Monaco, Editions du Rocher, 1955.
9. Ambroise Vollard: *Amintirile unui negustor de tablouri*, București, Editura Meridiane, 1969.
10. Félix Fénéon: *Œuvres plus que Complètes*, Geneva, Paris, Librairie roz, 1970.
11. Emile Bernard, în *Le Mercure de France*, 16 decembrie 1908.
12. Interviu luat lui Francis Jourdain de Henri Perruchot, în *L'Œil*, nr. 3, martie 1956.
13. Pascal Pia: *Vollard marchand et éditeur (Vollard negustor și editor)*, în L'Œil nr. 3, martie 1955.
14. Guillaume Apollinaire: *Chroniques d'Art*, Texte culese de L. C. Breunig, Paris, Gallimard, 1960.
15. Guillaume Apollinaire: *Op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

16. Félix Fénéon: *Op. cit.*
17. Jules Laforgue: *Berlin, la Cour et la Ville (Berlin, Curtea și orașul)*, Paris, Editions de la Sirène, 1932.
18. Guillaume Apollinare: *Op. cit.*
19. Elizabeth de Gramont: *Mémoires (Memorii)*, Paris, Bernard Grasset, 1944.
20. M. G. de la Coste Messelière, în *L'Œil*, nr. 179, noiembrie 1969.
21. André Level: *Souvenirs d'un collectioneur (Amintirile unui colecționar)*, Paris, A. C. Mazo, 1959.

II

1. Germain Seligman: *Op. cit.*
2. *L'Illustration*, 16 martie 1918.
3. René Gimpel: *Journal d'un collectionneur marchand de tableaux (Jurnalul unui colecționar negustor de tablouri)*, Paris, Calmann-Lévy, 1963.
4. André Gide: *Journal*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1948.
5. Raymonde Moulin: *Le Marché de la Peinture en France (Comerțul picturii în Franța)*, Paris, Editions de Minuit, 1967.
6. Jean Clay: *L'Epopée des Wildenstein (Epopeea familiei Wildenstein)*, în *Réalités* nr. 158, martie 1959.
7. André Level: *Op. cit.*
8. Daniel-Henry Kahnweiler: *Entretiens avec Francis Crémieux (Convorbiri cu Francis Crémieux)*, Paris, Gallimard, 1961.
9. Maurice Sachs: *Chroniques Joyeuses et Scandaleuses (Cronici vesele și scandaloase)*, Paris, Editions Corréa, 1948.
10. Jean-François Revel, în *L'Œil*, nr. 135, martie 1966.
11. Ambroise Vollard: *Op. cit.*
12. Albert C. Barnes: *The Art in Painting (Arta picturii)*, Philadelphia, Merion Art Foundation, 1925.
13. Ernest Hemingway: *Sărbătoarea de neuitat*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966.
14. B. L. Reid: *The Man from New York (Omul din New York)*, New York, Oxford University Press, 1968.
15. Henri-Pierre Roché, în *La Parisienne*, august-septembrie 1954.
16. Aline Saarinen: *The Proud Possessors (Mîndria posesorilor)*, New York, Random House, 1958.
17. Germain Seligman: *Op. cit.*
18. John Rewald: *Postimpresionismul*, Editura Meridiane, 1978.

Scanned with OKEN Scanner

19. Camille Mauclair: *La Farce de l'Art Vivant*, Ed. de la Nouvelle Revue Critique, 1930.
20. John Kennedy Galbraith: *The Great Crash (Marele crah)*, Boston, Houghton Mifflin, 1954.
21. Daniel-Henry Kahnweiler: *Op. cit.*

III

1. *Correspondance complète de Vincent van Gogh (Corespondență completă a lui Vincent van Gogh)*, Paris, Gallimard/Grasset, 1960.
2. Gérald Reitlinger: *The Economics of Taste (Economia gustului)*, Londra, Barrie & Rocjliff, 1961.
3. *Dictionnaire de la Peinture Moderne*, Paris, Hazan, 1959.
4. Julius S. Held: *Rembrandt's Aristotel (Aristotel de Rembrandt)?* Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1969.
5. *Fortune*, noiembrie 1955.
6. Sir Francis Watson: *The Wrightsman Collection (Colecția Wrightsman)*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1966.
7. Pierre Verlet, în *L'Œil*, nr. 166, octombrie 1968.
8. *Art at Auction The Year at Sotheby's (Artă și licitațiile anului la Sotheby)*, Londra, Longmans, 1964.
9. Raymonde Moulin: *Op. cit.*
10. *L'Estampille*, nr. 78, 15 iunie 1976.
11. Raymonde Moulin: *Op. cit.*
12. *Art at Auction The Year at Sotheby's*, Londra, Macdonald, 1969.
13. *Art at Auction The Year at Sotheby's*, Londra, Thames & Hudson, 1971.
14. Jean Ferré: *Lettre Ouverte à un amateur d'art pour lui vendre la mèche (Scrisoare deschisă unui amator de artă pentru a-i dezvălui complotul)*, Paris, Albin Michel, 1975.
15. John Russell, în *L'Œil*, nr. 14, februarie 1956.
16. Roger Peyrefitte: *Tableaux de chasse ou la Vie Extraordinaire de Fernand Legros*, Paris, Albin Michel, 1976.
17. Charles Sterling: *Les Emules des Primitifs (Emulii primitivilor)*, în *La Revue de l'Art*, nr. 21, 1973.
18. Raymonde Moulin: *Op. cit.*
19. Erwin Panofsky: *Style and Medium in the motion picture (Stil și mediu în mișcarea picturii)*, (1934). Traducerea versiunii revizuite din 1967, în *Cinéma, théories, lectures*, Paris, Klinckseck, 1973.
20. John Rewald, în *Encyclopaedia of World Art (Enciclopedia mondială a artei)*, vol. IV, New York, McGraw-Hill, 1961.
21. *Statistical Abstract of the Unites States (Statistică abstractă a Statelor Unite)*, U. S. Bureau of

Scanned with OKEN Scanner

the Census, Washington Governement Printing Office, 1975.
22. René Huyghe, în *L'Art et le Monde Moderne (Arta și lumea modernă)*, vol. I. Paris, Larousse, 1969.
23. René Gimpel: *Op. cit.*
24. Editorial, în *La Revue de l'Art*, nr. 21, 1973.
25. Jacques Foucart: *Rubens, copies, repliques, pastiches (Rubens, copii, replici, pastișe)*, în *La Revue de l'Art*, nr. 21, 1973.
26. *London Times* și *Sunday Times*, august-septembrie 1976.
27. Thomas Hoving: *The Chase, the Capture*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1975.

IV

1. Grace Glueck, *The New York Times Magazine*, iulie 1975.
2. *Le Journal du Dimanche*, 5 septembrie 1976.
3. Thomas Hoving: *Op. cit.*
4. *Le Journal du Dimanche*, 5 septembrie 1976.
5. Henry Geldzahler în *The Chase, Capture*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1975.
6. Karl Mayer: *Main Basse sur le Passe*, în Paris, Editions du Seuil, 1975.
7. Thomas Hoving: *Op. cit.*
8. Etienne Delécluze: *Louis David, son école et son temps (Louis David, școala și epoca sa)*, Paris, 1885.

Scanned with OKEN Scanner

INDICE DE NUME

ABDY Sir Robert: 234
ADEANE Sir Robert: 179, 194
AGAM Jacob: 340
AGNELLI Giovanni: 91
AGNEW Colin: 106
ALBANI Francesco: 204, 210, 316
ALEXEI, mare duce: 36
ALTDORFER Albrecht: 210
ALTMAN Benjamin: 24, 84, 110
ALVAREZ Robert: 337
ANDRÉ Édouard: 22
ANSHUTZ Thomas: 385
APELLES: 37
APOLLINAIRE Guillaume: 60, 61, 62, 63, 67, 68, 74, 117, 123, 124, 153
APPEL Karel: 337
ARCHIPENKO Alexandre: 145
ARENBERG d' —: 203
ARENSBERG Walter Conrad: 72, 142, 144
ARMAN: 340
ASSELIN: 121
AURIER Albert: 152
AUSTIN Charles: 90
AY d'—: 49

BACHE Julius: 24, 85, 86, 93, 98
BACON Francis: 347, 368
BAKER Samuel: 256, 258
BALTHUS: 337
BALZAC Honoré de: 14, 21, 115
BARDAC fraţii: 35
BARDAC Sigismond: 110
BARLACH Ernst: 161
BARLOW Montague: 258, 259
BARNES Albert: 126—131, 136, 170, 366
BARROIL Fernand: 190
BARRY contesă de —: 26, 95, 234
BARYE Antoine-Louis: 28
BASSANO Iacopo: 220
BATAILLE Georges: 112
BAUCHANT André: 178
BAUDELAIRE Charles: 35, 42, 73, 140
BAUGIN: 213
BAZAINE Jean: 277
BEATTY Chester: 389
BECKER baroană de —: 282
BECKFORD William: 246
BEHRMAN S.N.: 25
BEISTEGUI: 71, 298
BELL Charles Francis: 260
BELLINI: 93
BELLOTO Bernardo: 273
BÉRAUD Jean: 51
BERENSON Bernard: 36, 38, 89, 91, 131, 213, 310, 317, 366
BERGRUEN Heinz: 225, 359
BERNARD Émile: 54, 146, 223
BERNHEIM Alexandre: 58

Scanned with OKEN Scanner

BERNHEIM Gaston: 58
BERNHEIM Josse: 58
BERWIND E.J.: 86
BEYELER Ernst: 359
BIDDLE Margaret Thompson: 177, 178, 186
BIERMANN: 190
BIETTE: 74
BING: 140
BIROUX: 65
BLAIR Laylard: 85
BLAKE William: 319
BLANC Louis: 112
BLANCHARD Maria: 176
BLANCHET Alexandre: 134
BLISS Lillie P: 72, 142
BLOY Léon: 175
BLUMENTHAL George: 24, 85, 88, 226
BOCCIONI Umberto: 146, 153
BODE: 37, 89, 91, 213
BODKIN Thomas: 316
BONACORSI Contini: 206
BONHEUR Rosa: 40
BONNARD Pierre: 56, 60, 61, 64, 74, 120, 159, 193, 369
BONNAT Léonce: 62
BORENIUS Tancrède: 260
BOSSI: 358
BOTHMER Dietrich von —: 374
BOTTINI: 73
BOUCHER François: 19, 108, 156
BOUDIN Eugène: 178, 221
BOUGUERREAU Adolphe William: 28, 37, 55
BOULLE André-Charles: 22, 156, 221
BOULOGNE Bon de —: 316
BOURDON Sebastien: 316
BOURGET Paul: 27, 28, 79
BRAME Paul: 170
BRAQUE Georges: 74, 112, 117, 120, 122, 136, 158, 159, 177, 194, 196, 277, 325, 389
BRASSAÏ: 394
BRAUT: 74
BRAYER Yves: 337
BRÂNCUȘI Constantin: 71, 136, 138, 140, 147, 170, 277, 387
BREDIUS: 289
BRETON André: 113, 11
BRIGANTI Giorgio: 316
BROOKS Harry: 183
BRUMMER Joseph: 140
BRUNETIÈRE Ferdinand: 54
BRUNI A.A.: 120, 121
BUFFET Bernard: 178, 186, 326
BÜHRLE: 91, 203
BURY Pol: 340
BUTLER John: 132

CACHIN Françoise: 286
CAFFIERI Jean-Jacques: 156
CAILLEBOTTE Gustave: 42, 44, 48
CAMERON Julia Margaret: 394
CAMONDO familia: 13, 23, 173
CAMONDO Isaac de —: 68, 235, 270
CAMPIN Robert: 296
CANABAS: 230
CANALETTO Giovanni Antonio Canal, zis —: 212, 231
CANALS: 63
CANLASSI: 218
CANONNE Jacques: 197
CARAVAGGIO: 215, 218
CARCANO: 40, 61
CARLÈGLE: 121
CARLIN: 50
CARLONE Carlo: 216
CARMONTELLE Louis CARROGIS, zis —: 250
CAROLUS-DURAN: 51
CARON Antoine: 112
CARRACCI Annibale: 248
CARRACCI Agostino: 248
CARRACCI Ludovico: 248
CARRIÈRE Eugène: 152
CARSTAIRS Ronald: 98
CARTER John: 265
CARTIER-BRESSON Henri: 394
CARZOU Jean: 178
CASSATT Mary: 42, 49, 50, 51
CASTELLANE Boni de —: 30, 32, 234, 360
CASTIGLIONE Baldassare: 316
CAVALCASELLE: 36
CAZIN: 60

Scanned with OKEN Scanner

CENDRARS Blaise: 128
CÉZANNE Paul: 43, 53, 54, 56, 59, 60, 61, 67, 68, 72, 98, 119, 128, 134, 141, 152, 173, 175, 186, 191, 205, 212, 387
CHAGALL Marc: 120, 153, 169, 225, 278, 290
CHALANDON Léon: 35
CHANTELOU: 268
CHARDIN Jean-Baptiste: 95, 263
Carol I Stuart: 238
CHARPENTIER Constance: 97
CHASSÉRIAU Théodore: 286
CHAUCHARD: 39, 192
CHERET Jules: 73
CHEVREUL Eugène: 145
CHIRICO Giorgio de —: 125, 130, 153, 306
CHOAY Françoise: 200
CHOCQUET Victor: 48, 60, 199
CHOISEUL Étienne-François, duce de —: 234
CHRISTIE James: 256, 257
CHRISTUS Petrus: 203
CLARK Kenneth: 108
CLARKSON VERMEULE Cornelius: 348
CLODION Claude MICHEL, zis —: 79, 156
CLOUZOT Henri-Georges: 171
COARD Marcel: 386
COCHIN Denys: 67
COCTEAU Jean: 119, 140, 163
COGNAC Gabriel: 173, 175
COLIN Ralph: 356
CONE Claribel: 141
CONE Etta: 141
CONNOLLY Cyril: 20
CONRAD Joseph: 132
CONSTANT Benjamin: 55, 178
COQUIOT Gustave: 146
CORDIER Robert: 340
CORRADINI Antonio: 283
CORINTH Lovis: 162
COROT Jean-Baptiste: 27, 28, 49, 67
COSIMO Piero di —: 112, 314
COTY François: 152
COURBET Gustave: 27, 43, 58, 66, 68, 72, 174, 179
COUTAUD Lucien: 341, 342
COX James: 256
COYSEVOX Antoine: 288
COZENS John Robert: 246
CRAYER Gaspard de —: 315
CRESPIN: 200
CRESSENT Charles: 234
CRIAERT: 237
CROSS Henri Edmond DELACROIX, zis —: 58, 74
CROWE: 36
CSAKY: 123
CUYP Albert: 386

DALI Salvador: 114, 272, 274, 340, 387
DAUBIGNY Charles-François: 28, 47
DAUCHOT: 186
DAUMIER Honoré: 72
DAVID Gérard: 46, 231, 271
DAVID Jacques-Louis: 50, 110—111
DAVID-WEIL familia: 100
DAVID-MIRVAULT Césarine-Henriette Flore: 97
DAYOT Armand: 80
DEGAS: 47, 51, 56, 61, 62, 64, 79, 80, 167, 179, 184, 290, 305
DELACROIX Eugène: 27, 28, 49, 67, 80—84, 239
DELATRE: 63
DELAUNAY Robert: 72, 112, 139
DELON ALAIN: 244
DELVAUX Paul: 387
DERAIN André: 74, 117, 125, 134, 141, 149
DESNOS Robert: 112
DIEBENKORN Richard: 369
DIERX Léon: 61
DIMITRIENKO: 340
DOLCI Carlo: 210
DOMINICHINO Domenico ZAMPIERI, zis —: 210
DONATELLO: 37, 103
DORIA conte Armand: 174
DOTREMONT Christian: 199
DOUBLE baron: 235

Scanned with OKEN Scanner

DOUCET Jacques: 70, 71, 154, 226, 260, 261
DOUTRELEAU: 337
DREIER Dorothy: 146
DREIER Katherine Sophie: 142, 143, 145
DREYFUS Carle: 103
DREYFUS Gustave: 103
DROUAIS Hubert: 86
DRUET: 48
DUBUFFET Jean: 198, 199, 200, 279, 389
DUCCIO: 213
DUCHAMP Marcel: 72, 113, 140, 144, 147, 163
DUCHAMP-VILLON Raymond: 134
DUFRENOY: 74
DUFRESNE: 121, 342
DUFY Raoul: 74, 120, 136, 149, 325
DUNLAP dna Charles E.: 282
DUNOYER DE SEGONZAC André: 173
DUPRÉ Jules: 223
DURAND-RUEL Paul: 45—49, 50, 64, 67, 133
DÜRER Albrecht: 31, 239, 305
DURET Théodore: 67, 146
DUTILLEUL Georges: 70, 326
DUVEEN Joseph: 24, 25, 28, 33, 39, 86, 93, 99—105, 154, 213, 216, 257, 309, 317
DUVIEUX: 74

ECATERINA a II-a: 163, 183, 257
ELLESMERE lord Francis EGERTON, conte de —: 247
EL GRECO: 81, 112, 183, 210
ÉLUARD Paul: 118
EMEURPHOPOULOS Georges: 164
ENSOR James: 65, 120
ERICKSON Alfred W.: 85, 205
ERNST Max: 113, 163, 225, 389
ERRAZURIS dna: 122
ERTÉ: 340
EUFRONIOS: 375
EUXITHEOS: 375
ÉVE Jean: 178

FALCONET Étienne: 156
FANTIN-LATOUR Henri: 221
FARGUE Léon-Paul: 54
FAURE Élie: 146
FAUTRIER Jean: 277
FAVORY: 121
FAYET: 192
FEDER: 49
FEICHTENFELDT dna: 361
FÉNÉON Félix: 55, 58, 60, 65, 136, 153, 305
FERNELEY John: 218
FERRÉ Jean: 286, 289
FEULNER Adolf: 235
FIESOLE Mino da —: 103
FILIGER Charles: 74
FILLEAU dr: 44
FISCHER Harry: 161, 345
FLANDRIN Hippolyte: 74, 287
FLECHTEIM Alfred: 66
FLÉMALLE Maître de — : 86
FLICKE Gérlach: 272
FONTANA Lucio: 340
FORAIN Jean-Louis: 56, 58, 61
FORTUNY Mariano: 40
FOSTER Jeanne Robert: 137, 139
FOUCART Jacques: 315
FOUJITA: 385
FOULD: 111, 333
FRAGONARD Jean-Honoré: 25, 39, 71, 79, 95, 149, 174, 210, 242, 327
FRANCE Anatole: 54
FRICK Henry Clay: 19, 24, 26, 84, 98, 203
FRIEDLÄNDER Max: 89, 91, 213, 287
FRIESZ Othon: 188
FRY Roger: 89, 98, 146

GABO Naum: 147
GAINSBOROUGH Thomas: 99, 100, 156, 160, 216, 257
GALLATIN Albert-Eugène: 142, 147, 148
GANTHER: 338
GARETS Odette des — : 121
GARY Elbert: 154, 155

Scanned with OKEN Scanner

Punerea în mormînt de Picasso: 386

Red Rigi de Turner: 246
Regată pe Canal Grande de Canaletto: 212
Roger eliberînd-o pe Angelica de Ingres: 81
Rondul de noapte de Rembrandt: 209, 363
Repetiție la dans: de Degas: 68

Sacrificiul lui Noe de Bourdon: 316
Salomeea de H. de Regnault: 40
Salute și Canal Grande de Canaletto: 212
Scaieții de Van Gogh: 174, 183
Scamatorii de Picasso: 75
Scară-Parc din Versailles: 175
Scenă de plajă la Trouville de E. Boudin: 178
Scene din viața lui Polichinelle de G. D. Tiepolo: 241
Scene din viața venețiană de G. D. Tiepolo: 241
Scrisoarea de dragoste de Fragonard: 109
Seară de carnaval de Rousseau Vameșul: 158
Semănătorul de Van Gogh: 274
Seră de Renoir: 185
Sfîntul Francisc din Assisi în extaz de Bellini: 95
Sfîntul Gheorghe cu balaurul de Van Eyck: 220
Sfîntul Ildefons scrîind după dictarea Fecioarei de El Greco: 81
Sir Thomas Morus de Holbein: 95
Soții Gravenor și fiicele lor de Gainsborough: 216
Soții Leblanc de Ingres: 81
Spălătorie la Chaville de Corot: 179
Stephan Barn — (fals Palmer): 322
Stîcle de N. de Staël: 198
Strada Mosnier pavoazată de E. Manet: 190

Școlarul de Drouais-Roussel: 86
Șoseaua din Auvers de Pissarro: 194

Tăuraș într-o pajiște de E. Manet: 180
Tăierea capului Sfîntului Ioan Botezătorul de Puvis de Chavannes: 133
Terasă la Sainte Adresse de C. Monet: 206, 392
The Bridgewater Sea Piece de Turner: 216
Tînărul militar de Monet: 197
Transparentele de Y. Tanguy: 197
Trișorul de La Tour: 215
Triptic Mérode: 372
Triumful Venerei de Albano: 204

Țiganca adormită de Rousseau Vameșul: 138, 141
Țăran lucrînd de Van Gogh: 182

Umbra înflorită de Miró: 197
Un ghepard și doi hinduși de G. Stubbs: 217
Uzinele de la Clichy de Van Gogh: 180

Vasul cu barbă de J. Dubuffet: 389
Vasul cu crizanteme de Renoir: 197
Vedere din Tivoli de Claude Lorrain: 240
Veneția de Ziem: 178
Venus din Millo: 363
Viața lui Polichinelle de G. D. Tiepolo: 181
Victor Guye de Goya: 166
Victoria de la Samothrace: 363
Victorine Meurant în costum de espada de E. Manet: 47
Vioara de Braque: 196

Scanned with OKEN Scanner

Vițelul de aur de C. Lorrain: 204
Vizita la doică de Fragonard: 243
Vocea falezelor de W. Homer: 183
Zăgazul de la Havre de C. Pissarro: 141
Zăvorul de Fragonard: 210
White Horizontal de J. Pollock: 199

Scanned with OKEN Scanner

Cuvînt înainte 5

PARTEA ÎNTÎI
COMERȚUL DE ALALTĂIERI 11

1
Vîrsta de aur 12
Apariția lui Richard Wallace 14
Unul din cele mai frumoase muzee din lume . 16
O lovitură de pocher 18
Despre „avere" considerată o parte din Belle-Arte 20
Noblețe americană 23
Fast și conștiință împăcată 25
Primele achiziții americane 27
Era descoperirilor 29
Negustorii vîrstei de aur 33
Instinctul, competența și timpul 35
Debutul experților 38

2
Un „altfel" de comerț 41
Paul Durand-Ruel 45
Impresionismul în America 49
Théo van Gogh și Tanguy 52
Vollard 55
Pivnița 60
Să pictezi la Paris, să vinzi în altă parte . . 64
Prinț, poet și speculant 67
Gloria Vienei 69
Un scurt zbor 70

420

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA A DOUA
COMERȚUL DE IERI 77

1

Spre lumea noastră . . . 78
Colecția Degas 80
Atelierul Degas 82
Lumea nesiguranței 84
Un efort spiritual 86
Importul specialiștilor 89
Intrigi și bîrfe 91
Calitatea achizițiilor. rigoarea cataloagelor . . 94
Cuplul negustor-client 98
Duveen la lucru 99
National Gallery din Washington 102
Curbă de viață 105
Wildenstein 107
A doua generație 111

2

Arta contemporană 116
Avangarda la modă 118
Rive Gauche — Rive Droite 121
Paul Guillaume 123
Albert Barnes 126
Fundația Barnes din Merion 129
John Quinn 131
Sfaturile lui Duchamp și Roché 135
Țiganca adormită 138
Licitația Quinn 140
Societatea anonimă 142
Galerie d'Art Vivant 147
Consacrarea înaintea crizei 148
Jos metecii! 151
Criza 154
Valul adînc 157
Convalescență 160

PARTEA A TREIA
COMERȚUL DE ASTĂZI 165

1

Pictura modernă 166
Stabilitatea și mediocritatea prețurilor . . . 167
Un nou Olimp 169

Scanned with OKEN Scanner

Lovitura decisivă 173
Cota valorilor 176
Londra preia ştafeta 179
Niarchos — Robinson 182
Toţi colecţionari 185
Teatru şi actori 187
Missa brevis 190
Spre culmi 193
Apariţia picturilor ilizibile 196
Accelerarea istoriei 199

2

Pictura veche 202
Apar marile tablouri 204
Foarte rar, rar şi mai puţin rar 207
Severitate sporită 208
Revizuirea valorilor 210
Mai puţin rare şi mai bine documentate . . . 213
Nume noi de învăţat 216
Fericirea prin statistici 220
Apariţia bancherilor 224

3

Mobilele din secolul XVIII 226
Gustul Wrightsman 230
Ce de erori promise 234

4

Atracţia pentru desene 238
Abundenţă şi calitate 244
Colecţia Ellesmere 247

5

Licitaţiile 251
Experţii oficiali ai licitaţiilor 252
„Auctioneers“ 256
Un mediu privilegiat 258
Peştera lui Ali Baba 261
Sotheby cucereşte America 264
La Paris: eforturi şi dificultăţi 266
Două firme multinaţionale 268
Nişte comercianţi 271
Aviz cititorilor 272
Avantajul ubicuităţii 275
Paris — Provincie 276

Scanned with OKEN Scanner

Paris — Mister 279
La graniță 281

6

Falsurile 285
Adevăr azi, eroare mîine 287
Un falsificator pentru benzile desenate: Legros . 289
Despre folosirea certificatelor 292
Comerțul cel nou 298
Alți clienți — alți negustori 300
Precauții elementare 305
Gusturi și culori 311
Un Robin Hood al falsificatorilor: Keating . . 317
În casele mari 321
Arta e grea 324
Miracolul crucii 328
O muncă de autentificare 331

PARTEA A PATRA

SPRE UN NOU COMERȚ 335

Un fenomen local: Artcurial 339
Un fenomen internațional: Marlborough Gallery 344
Spre New York 347
Afacerea de la Metropolitan Museum . . . 349
Afacerea Rothko 352
Structurile ușoare 359
Spre un nou elitism 362
Bani, și iarăși bani 365
Declasatele 369
Așa cumpărători, așa comerț 372
Așa muzee, așa colecționari 378
În timpul crizei și după criză 384

NOTE 398

INDICE DE NUME 402

INDICE DE OPERE 413

Scanned with OKEN Scanner

REDACTOR: ALEXANDRA DOBROTĂ
TEHNOREDACTOR: ELENA DINULESCU
BUN DE TIPAR: 19 DECEMBRIE 1979
APĂRUT: 1979
COLI DE TIPAR: 17,67. PLANȘE 12
TIRAJUL: 30 000 EX.
ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ SIBIU
ȘOS. ALBA IULIA NR. 40
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca de artă

271

Biografii. Memorii. Eseuri

arta şi comerţul

„Arta şi comerţul" este, de fapt, o istorie – istoria pieţei occidentale de artă de „alaltăieri", de „ieri" şi de „astăzi", cu implicaţiile ei în piaţa de „mîine". Credem că meritul deosebit al acestei cărţi este acela de a fi ilustrat, dintr-o perspectivă inedită nu numai pentru publicul larg ci şi pentru specialişti, avatarurile valorii estetice, de a fi urmărit, pe spaţiul a aproape două sute de ani, fenomenele care, atrăgînd opera de artă în jocul mentalităţii achizitive şi al speculaţiei financiare, au operat o netă separaţie între *valoare* şi *bun*, alterîndu-i, astfel, semnificaţia originară. „Arta şi comerţul" este o istorie a determinărilor – de ordin psihologic, economic şi social-politic – sub incidenţa cărora valoarea estetică dispare, devenind doar semnul unui bun.

DUMITRU MATEI

Lei 12

Scanned with OKEN Scanner